NUMER 1—2 ROCZNIK III KRAKÓW MAJ 1933

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY PLASTYCE I ARCHITEKTURZE



NUMER PODWÓJNY CENA 2 ZŁOTE

TREŚĆ NUMERU:

REDAKCJĘ „GŁOSU PLASTYKÓW" POWIERZYŁ ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE KOMITETOWI REDAKCYJNEMU, W SKŁAD KTÓREGO WCHODZĄ: **JAN CYBIS, DR. TADEUSZ CYBULSKI, EUGEN. GEPPERT, ADAM GERŻABEK, HENRYK GOTLIB, JÓZEF JAREMA, HENRYK JASIEŃSKI, ZYGMUNT MILLI, ZBIGNIEW PRONASZKO, WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI, DR. STANISŁAW ŚWIERZ-ZALESKI, PROF. DR. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.**

SOMMAIRE:

DLACZEGO WYDAJEMY „GŁOS PLASTYKÓW"?

Wydawanie pisma artystycnego w czasach kryzysu i ogólnego zubożenia uzasadnia fakt, że ponad tą codziennością — może niepostrzeżenie — dokonują się w polskiej plastyce przemiany bardzo doniosłe.

Jakie to są przemiany?

Malarstwo nasze, które w osobach Michałowskiego, Rodakowskiego, niedocenianego do dziś dnia Kotsisa i innych, zdawało się zapowiadać, że Polska zacznie odgrywać rolę ważną w sztuce światowej, doznało uderzenia lwim pazurem Matejki, które na długie lata zniweczyło nasz kontakt z żywem malarstwem światowem.

Pierwsze oznaki ocknienia się z anegdotyczno-patrjotycznego snu polskiego malarstwa, objawione w latach 90-tych płótnami Podkowińskiego i Pankiewicza, nie przeorały gleby rodzimej do takiej głębokości, ażeby na niej wyróść mogła odrazu nowa generacja artystów, zazębiona o sztukę europejską. Nie wiele pomogły bohaterskie — bo w zupełnem niemal osamotnieniu robione — wysiłki Stanisława Witkiewicza i Mangghi-Jasieńskiego.

Tak zwana „szkoła krakowska" skupiona (do dziś dnia jeszcze) w towarzystwie artystów „Sztuka", przełamała wprawdzie w dużej mierze tematyczność szkoły matejkowskiej, ale ugrzęzła w niejasnej kompilacji, na którą złożyły się: 1) brak należytego zgłębienia francuskiego malarstwa impresjonistycznego, 2) rysunkowy akademizm niemiecki lub rosyjski i 3) naiwna wiara ówczesnej „Młodej Polski" w nieomylność spontanicznego impulsu, niekontrolowanego żadną świadomością plastyczną. Kompilacyjną tę sztukę, która od czasu wojny światowej uchodziła za najwyższy wyraz polskiej plastyki i którą jako przedmiot dumy narodowej pokazywano zagranicą na licznych wystawach, (co zresztą czyni się z drobnemi uchyleniami do dziś dnia), zaatakowali poraz pierwszy z młodzieńczą furją „formiści" (Tytus Czyżewski, Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie, Leon Chwistek, August Zamoyski, Henryk Gotlib, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jan Hryńkowski, Wacław Wąsowicz, Leon Dołżycki i wielu innych).

Propagandę ruchu formistów objęli wówczas (r. 1919 i 1920) przeważnie poeci i pisarze. Dlatego może, podważając skutecznie autorytet tradycji romantycznej w polskiej literaturze, z natury rzeczy zdziałali nie wiele dla reorganizacji myśli plastycznej w Polsce i dla zmiany orjentacji artystycznej w odniesieniu do sztuk plastycznych.

Dopiero w parę lat później po r. 1924-tym, kiedy z grupy dawnych formistów wyłoniło się kilku artystów o wyraźnej i poważnej fizjognomji i kiedy równolegle z tą awangardą dorastać zaczęło i doroslo do dojrzałości artystycznej młodsze i stosunkowo bardzo liczne pokolenie malarzy — ruch ten stał się powszechny.

I oto dziś — po kilkunastu latach pracy, po latach wędrówki po ulicach Paryża, po muzeach Włoch i Holandji, po latach przeżyć, prób i wahań — stoimy w okresie przełomowym dla polskiego malarstwa. Na wystawach i po domach prywatnych, w czasopismach i na odczytach, spotykamy się z obrazami, z reprodukcjami i rozważaniami, które są żywem twierdzeniem, że przestaliśmy być artystami „z prowincji", że wkraczać zaczynamy z powrotem, ale już szerokim frontem, w sztukę europejską i że po kilkudziesięcioletniej przerwie podejmujemy znowu walkę o rekord doskonałości i indywidualnych odrębności na igrzyskach zmagań wszechświatowych.

Ale doświadczenia ubiegłych lat dowodzą, że nie wystarczy malować obrazy lub modelować rzeźby i wystawiać je publicznie. Nie można — w naszych zwłaszcza warunkach — pozostawiać krytykom i przygodnym entuzjastom omawiania i komentowania dzieł sztuki plastycznej.

Należy zatem plastykom samym zabrać się do propagandy twórczości. Należy przez zestawianie dobrej sztuki polskiej współczesnej i z lat ubiegłych z kapitalnemi dziełami sztuki europejskiej zobrazować ciągłość i absolutną wartość sztuki, niezależnie od miejsca i czasu jej powstania, od mody, kierunku, czy stylu.

A skoro zdaliśmy sobie sprawę, że dzieło sztuki — i u nas — prowadzić trzeba między ludzi argumentem rozumnego słowa i że tylko tą drogą uda się nam zespolić pewne sfery naszego społeczeństwa z naszem dążeniem do dobrej sztuki w Polsce — to istnienie i utrzymanie niezależnego pisma artystycznego, staje się nakazem.

I dlatego wydajemy „Głos Plastyków".



JÓZEF PANKIEWICZ: PRZY TOALECIE (MADRYT 1915)

JÓZEF JAREMA

ROZMOWA Z JÓZEFEM PANKIEWICZEM

Jesteśmy w pracowni na rue Bonaparte. Prof. Pankiewicz, Jan Cybis i ja — pani Pankiewiczowa stawia swój wieczorny pasjans. Obok robi się herbata. Profesor, zaczerwieniony jak młodzieniec, opowiada o Włochach, jakgdyby niedawno oglądany cały Renesans miał przed oczyma: — „co to był za wiek — co to za ludzie, proszę panów — Włosi, wogóle Włosi (wykrzykniki) — niczego większego nie było — ja nie widzę..." (Profesor spędził wakacje dwóch ostatnich lat we Włoszech) — „proszę panów, wobec tej epoki wyglądamy jak robaczki — zmaleliśmy — wszystko zmalało" (próbuję oponować). Profesor patrzy prawie zdziwiony — wreszcie śmieje się — „no tak, ja was rozumiem — wy jesteście młodzi — wy macie rację — ja może nie powinienem wam tego mówić — ja sam o tem zapominam kiedy maluję — jednak to było naprawdę coś największego — to wszystko co się dziś robi wobec Rafaela, wobec Wenecjan, jakie to jest małe" (próbujemy bronić współczesności). Profesor się uśmiecha: „niech panowie idą do Jeu de Paume — nie byliście? — to popatrzcie na tę dzisiejszą Ecole de Paris — czy to nie jest upadek...".

„Ale obecna wystawa u Durand-Ruel'a? (podsuwam, bo chcieliśmy się dowiedzieć czegoś współczesnego epoce Impresjonistów) — a Impresjoniści, panie profesorze?

Tu prof. Pankiewicz inaczej się ożywia, inne ma oczy. Żywa, bliska mu epoka ściąga go z renesansowych wyżyn do Paryża: „a Impresjoniści — tak, to jest malarstwo — co? ci malują? tak to piękna wystawa. Durand Ruel był pierwszym marchandem, który się zajął impresjonistami — on także Corota popierał poprzednio. Kiedy przyjechałem razem z Podkowińskim do Paryża widziałem pierwszy raz płótna Moneta u Goupila na boulevard Montmartre, które mi pokazywał współpracownik firmy, mężczyzna rudy, podobny do Van Gogha, był to brat jego Théo. Grupę Impresjonistów tworzyli (ciągnie, powracając do tematu profesor) przedewszystkiem Monet, Pissarro i Sisley — teoretykiem impresjonizmu, jako kierunku, był Pissarro — on też najwięcej przechodził wahań — twórcą jednak, najczystszym impresjonistą był Monet. Z Monetem przyjaźnił się i razem pracował Renoir, nie będąc nigdy całkowicie impresjonistą i najbardziej też później wyemancypowany — tak jak Cézanne, który początkowo wystawia z Impresjonistami, pracując nawet przez pewien czas pod wpływem Pissarra (Maison du pendu w Luwrze) — ale właściwie żyje Cézanne poza tą grupą. Odkrycie Impresionistów, ich praca nad nową koncepcją tłumaczenia świata — to była rzeczywista rewolucja w malarstwie. Tym ludziom o coć chodziło — (przypominamy sobie razem poszczególne płótna, wystawione obecnie u Durand Ruel'a. Są tam między innemi dwa pejzaże Moneta i Renoir'a z 1873 roku, malowane tego samego dnia, z tego samego miejsca, przedstawiające fermę nad Sekwaną — tak do siebie podobne, że możnaby pomieszać autorów) — oni zbiorowo pracowali nad tworzeniem nowej wizji — wzajemnych wpływów się nie wstydzili — a mimo tego, że indywidualności ich tak się nawzajem przenikały, każda z nich dała swoją odrębną wartość. W roku 1889 widziałem pierwszą zbiorową wystawę Claude Moneta razem z rzeźbami Rodina u Georges Petit — byłem zupełnie przekonany".

„A jak reagował Podkowiński?" — „Podkowiński pokłócił się ze mną o Impresjonistów — przez miesiąc nie mówiliśmy do siebie. Podkowiński wyjeżdżając z Polski marzył o sławie batalisty — przejęty był Detaille'em i Alfonsem de Neuville — po miesiącu wrócił z wystawy Moneta, podał mi rękę i od tego czasu uznawał już tylko ultramarynę — (profesor Pankiewicz się uśmiecha). Kolor niebieski odegrał dużą rolę w malarstwie impresjonistycznem. Czy nie uważacie panowie, że Impresjoniści nawet nadużywali tej farby — kpiono wtedy między malarzami: kiedy nie wiesz, jaki położyć kolor, kładź niebieski. Ugry — jak wogóle ziemne kolory, mają pewną konsystencję, której brak czystym barwom — „ziemie" przybierają na natężeniu, mają swój ciężar, szlachetnieją z czasem, gdy niebieskie bledną, stają się lotne. To się zemściło na płótnach Cézanne'a — uważam, że tam stosunek między gorącymi a niebieskimi przez czas już został spaczony. Impresjoniści programowo odrzucili „ziemie" — uznawali tylko kolory spektralne — czy to było słuszne? Profesor Pankiewicz wraca do Podkowińskiego: „Podkowiński rozmalował się dopiero po zobaczeniu Impresjonistów — to był wielki instynkt malarski. Kierował się właściwie tylko instynktem — to był człowiek bardzo wrażliwy, można powiedzieć o duszy prawie kobiecej wrażliwości — ale koniec jego twórczości jest dla mnie niewytłumaczony, niezrozumiałe są po jego poprzednich pracach te wielkie płótna — „Szał", te tańce szkieletów, w których jeszcze tu i ówdzie widzi się dobre miejsca, ale to już nie to, czem był Podkowiński, malarz rozbudzony wielkiem dziełem Impresjonistów. Czyto atmosfera warszawska, czy inne powody, czy nieszczęśliwa miłość...".

„A inni polscy malarze jak reagowali na impresjonizm?"

„Po moim przyjeździe z Paryża, jako jeden z pierwszych przyjął odrazu impresjonizm Masłowski — nieco później dopiero, przyjeżdżający do Warszawy Wyczółkowski przejął się świeżością palety impresjonistycznej i maluje szereg ciekawych kolorystycznie płócien na Ukrainie. W tych czasach w Warszawie największy wpływ wywierał na nas młodszych Aleksander Gierymski. W jego towarzystwie siadywaliśmy z Podkowińskim, Witkiewiczem, Sygietyńskim (właściwie muzykiem, który pod wpływem Podkowińskiego zajął się krytyką malarską), Masłowskim i innymi, wieczorami w kawiarni. Miałem wtedy z Podkowińskim pracownię na rogu Żórawiej i Kruczej. Gierymski, potrzebując do obrazu „Piaskarze nad Wisłą" górnego światła przeniósł się do nas. Dzięki temu zetknąłem się z jego protektorem hr. Milewskim. Ten ostatni zainteresował się moim nieskończonym jeszcze „Targiem za Żelazną Bramę". Miałem zamówienia — wyruszyliśmy z Podkowińskim do Paryża — zamieszkaliśmy razem w pracowni po Chełmońskim koło Place Pereire — był to rok 1889 (tutaj wyciąga prof. Pankiewicz tekę z fotografjami swoich dawnych prac — oglądamy „Targ za Żelazną Bramą" z przedparyskiej epoki, pejzaże z „maniery noc-



RAFAEL: FRAGMENT Z FRESKU WATYKAŃSKIEGO

nej" z nastrojem ówczesnej poezji symbolicznej, z Whistlerowską tajemniczością: „Łabędzie w Saskim Ogrodzie", „Stare Miasto nocą" (Muzeum Narodowe w Krakowie), „Dorożka w czasie deszczu", „Teatr Marcellusa w Rzymie" — z pierwszego pobytu w Rzymie (1897—98), płótna jeszcze ciemne. Pani Pankiewiczowa przerywa swój pasjans, przegląda z nami pełne wspomnień fotografje, przypominają się czasy, kiedy nieraz w pracowni koło placu Pereire nie pozostawało nic więcej ze środków żywności, prócz niewyczerpanego słoju musztardy i słoneczników (z sąsiedniego ogrodu) — co do Aleksandra Gierymskiego, to ten jako starszy już człowiek, po powtórnym pobycie w Paryżu, zaczyna malować w manierze impresjonistycznej. Z tego okresu pochodzi jego piękny obraz w Muzeum Narodowem w Krakowie „Wieczór na Sekwanie" — po nim i inni nasi malarze zaczynają „rozjaśniać paletę". Oczywiście artysta, który nie robił tego z metodą i dyscypliną, nie mógł osiągnąć większych rezultatów.

„Co pan sądzi o impresjoniźmie Stanisławskiego?"

„Stanisławski miał właściwie o wiele więcej wspólnego ze szkołą Barbizońską i Corotem, niż z Impresjonistami. Był już w Paryżu, kiedy tam przyjechałem po raz pierwszy. Szkoła Barbizońska wywarła pewne wpływy, dała mu francuską kulturę. Wychowany jednak w Kijowie (ojciec jego był tam profesorem uniwersytetu) pozostał do końca bliskim raczej rosyjskim „Pieredwiżnikom".

„Jaki stosunek — (zadaję pytanie) mieli do Impresjonistów wielcy mistrze poprzedniego okresu francuskiego malarstwa? Corot naprzykład, którego wpływ tak często u nas widać?"

„Corot Impresjonistów nie lubiał — „poco pan to wystawia" mówił do Durand Ruel'a, kiedy ten zaczął lansować ich obrazy. Daumier podobnie — Courbet zupełnie nie zareagował na ten nowy prąd — był to zresztą artysta najbardziej może tradycyjny XIX wieku — a wogóle wszystkie indywidualności malarskie z tego czasu traktowały się nawzajem dosyć radykalnie. Manet n. p. ulegający później czarowi impresjonizmu (maluje z Monetem w Argenteuil) mawiał w czasie, kiedy się pokazywały pierwsze płótna Moneta: „Podrobił mi nietylko nazwisko, ale także malarstwo" (obrazy młodego Moneta są pod wpływem Manetowskim). Później będąc kiedyś u Moneta zauważył malującego w drugim pokoju Renoir'a — „a niech mu pan powie, że nigdy niczego nie zrobi" — mruknął Manet do Moneta. O Manecie znowu Daumier mówił, że



RENOIR: Z KĄPIELI

maluje figury z kart. Dzisiaj z odległości... jakże zabawne wydają nam się te zbył subjektywne sądy współczesnych sobie ludzi.

Monet do Cézanne'a przekonał się bardzo późno — charakterystycznem zaś jest powiedzenie Cézanne'a o Monecie: „jego malarstwo to tylko samo oko, ale — dodawał z szacunkiem — co za oko! (Mais, Bon Dieu, quel oeil!). Monet w ten sposób organizował swoje widzenie: niema drzew, niema przedmiotów, jest tylko wrażenie, wywołane wibracją na siatkówce oka".

„Rzeczywiście jest u Moneta coś takiego" — zauważa Jan Cybis — „kiedyś chciałem opisać komuś suknię z pewnego obrazu Moneta, miałem wrażenie, że obraz dobrze pamiętam, jednak nie mogłem sobie przypomnieć jej koloru, pamiętałem tylko ogólną gamę obrazu — u Maneta to się nie zdarza, pamięta się lokalny kolor".

„No oczywiście — mówi prof. Pankiewicz — Manet operuje lokalnym kolorem — to, że Impresjoniści go odrzucili, to wcale nie było z korzyścią dla malarstwa. Cézanne — proszę panów — w swej twórczości przechodzi często na lokalny kolor.

Impresjoniści wyrośli na Corocie i Courbecie, ale największy wpływ miał może na nich Jongkind — poza tem Boudin, zwłaszcza na Moneta i Daubigny (Teodor Rousseau, Millet)".

„Czy pan profesor zetknął się w Paryżu z Wyspiańskim?" — pytam ostrożnie, przypominając sobie konflikt „Głosu Plastyków" z legendą.

„Znałem Ślewińskiego, który wprowadzał Wyspiańskiego w sferę Gauguina. Ślewiński poznał Gauguina w Pont-Aven i odtąd niczego poza nim nie uznawał. Cézanne dla niego nie istniał... Ślewiński mówił przecież kiedyś wzruszając ramionami: „Enfin il a fait ses trois mille pommes"; był to może złośliwy rewanż za swego mistrza, o którym Cézanne powiedział: „Miałem małą senzację, pewne uczucie, ale Gauguin mi ją ściągnął i zawiózł na Ocean Spokojny". Ze Ślewińskim przesiaduje Wyspiański w grupie Gauguina wśród kawiarnianych dyskusyj Montparnasse'u. Dla mnie graficzność Wyspiańskiego bardzo przypomina Hodlera".

Zapytuję o Wojtkiewicza, wiedząc o jego tu pobycie i przyjaźni z André Gidem, u którego są dwa obrazy naszego malarza. „Z Wojtkiewiczem to było tak: miał swego czasu wystawę w Berlinie, na której poznali go i zainteresowali się nim obecni tam wtedy André Gide i Maurice Denis. Później w Paryżu poznaje się z grupą Symbolistów — wpływy wczesnego Bonnarda (Le Fiacre, Le bric à brac, Le déjeuner) są bardzo widoczne w twórczości Wojtkiewicza.



COURBET: PEJZAŻ ZE SZWAJCARJI

Proszę panów, mówiąc o Bonnardzie, czy to nie jest sztuka raczej wyrafinowana, niż tamta wielka (profesor nawiązuje do początku rozmowy). Bonnard może jest jednym z największych artystów żyjących — to co on robi, to jest ładne, to bardzo ładne, jeżeli chcecie — ale w jego płótnach jest coś, co mnie drażni — może pewna tendencja — jakieś tiki, pozostałości z japońszczyzny, które niejednokrotnie odgrywają za wielką rolę w jego obrazie. Bonnard troszeczkę hoduje swoją naiwność, tą niezgrabność rysunku — drażnią mnie te niby przypadkowe, za dowcipne wkomponowywane w obraz urywki nogi, albo ogon pieska, zapoczątkowane u Degasa..."

Tutaj Cybis interwenjuje: „myślę, panie profesorze, że to miało swój powód u Degasa. Weźmy nowo urządzoną w Luwrze salkę Degasa. Może dobór rzeczy jest nie najlepszy — widać jednak ten stały wysiłek dojścia od naturalistycznego zobaczenia do malarskiej płaszczyzny — w każdem płótnie zostaje właściwie ta walka żywa i nierozstrzygnięta. On wprowadza do plastyki pewien moment rzeczywistościowy — to nie znaczy niemalarski, tylko stara się patrzeć bez parti pris, nie widzieć tematu klasycznie i muzealnie, a raczej z objektywnością migawkowego zdjęcia i znaleźć teraz właściwy sposób rozwiązania tego rzeczywistego patrzenia na płaszczyźnie obrazowej — to jest jego aktualność dla wielu późniejszych artystów".

„Tak — nie zaprzeczam (wpada prof. Pankiewicz) — ale jego uwielbienie dla Ingres'a, jego tęsknota za harmonją klasyczną — jednak u tych ludzi są zarysowania i rozdźwięki, których w Renesansie i u dawnych mistrzów niema. Ja nie mówię, żeby imitować Renesans albo Holendrów — toby było zupełnem niezrozumieniem — ja uważam stanowczo, że trzeba iść do sztuki Włochów i Holendrów przez Paryż, przez współczesny stosunek do nich" (z miłością otwiera profesor katalog z reprodukcjami starych pejzaży holenderskich, w których przepiękne przestrzenie nieb, zajmujące prawie całą płaszczyznę płótna, równoważą się uroczyście ze skrawkiem płaskiego, holenderskiego krajobrazu). „Jakaż kosmiczna powaga bije z tego stosunku holenderskiego artysty do przyrody. Ale popatrzcie na to — tak namalować niebo — kończy prof. Pankiewicz — takie bogactwo nuansów w traktowaniu różnych elementów — niebo ma swoją powietrzną materjalność nieba — po ziemi tej można chodzić — jak to jest wszystko wyrażone odrębnie, a jednak jednolicie. Takiego pejzażu nikt w XIX wieku nie namalował — może jeszcze w krajobrazie Courbeta „La Sieste" jest to wielkie ujęcie. . La République est fichue si...

Kiedy jednak oglądamy Impresjonistów, przypatrując się epoce, w jakiej powstała ich nowa wizja, głowa napełnia się otuchą. Na tle oficjalnej sztuki drugiej połowy XIX wieku, wśród spaczonego w efektowny realizm akademizmu, na tle nieprzebranej ilości bezsensowych płócien, błyszczących albo rozlatujących się w salach Muzeum Luxemburgu, Petit Palais (z wyjątkiem sali Courbeta) i w dwóch salach, przez które przechodzi się w Luwrze do sali Impresjonistów, na tle wreszcie dzisiejszej École de Paris, dzieło Impresjonistów nabiera właściwego i coraz większego znaczenia Tłumaczy się jego skromna, nowa amonumentalna wielkość! Dzieło ich nabiera charakteru wprost przewidzenia malarskiej świadomości, otwierającego wraz z potężną odbudową Cézanne'a i Renoir'a perspektywy dalszego ciągu malarstwa, a otwierającego nam współczesnym te perspektywy może pewniej i jaśniej, niż jakakolwiek inna miniona epoka".



ALEKSANDER KOTSIS: U WODOPOJU
(MUZEUM MIEJSKIE W ŁODZI)

PRZECŁAW SMOLIK

MIEJSKIE MUZEUM
HISTORJI I SZTUKI IM. J. I K. BARTOSZEWICZÓW
W ŁODZI

W pierwszym dziesiątku lat po odzyskaniu niepodległości sprawą ważniejszą od wszystkich innych było w Łodzi stworzenie trwałych podstaw dla oświaty powszechnej. Sprawie tej oddano całą uwagę i wszystkie siły. W tym pierwszym dziesiątku lat i społeczeństwo łódzkie, i miejscowy samorząd miejski, niewiele poświęcali uwagi sprawom kultury, budując dla niej przez oświatę powszechną konieczne fundamenty.

Dopiero w ciągu ubiegłego pięciolecia zwrócono baczniejszą uwagę także na potrzeby kulturalne ludności, a w szczególności na stan i potrzeby istniejącego w Łodzi od wielu lat Muzeum.

Muzeum to założone zostało w Łodzi przez grono obywateli w r. 1910 pod nazwą Muzeum Nauki i Sztuki, a w r. 1923 zostało przejęte przez Gminę. Było to typowe muzeum prowincjonalne, w którem składali co szczodrobliwsi obywatele miasta wszystko to, co było w ich pojęciu pamiątką historyczną lub okazem, godnym widzenia i przechowania w muzeum. Więc też znajdowały się w tem muzeum i przyrządy fizykalne i narzędzia tkackie i pokaźna ilość okazów przyrodniczych i wykopaliska z cmentarzysk przedhistorycznych i ludowe stroje i obrazy i autografy poetów polskich i gubernatorów rosyjskich i zbiór numizmatów itp. Jednem słowem było tam prawie wszystko, co może się przypadkowo znaleźć w ludzkich rękach, tylko nie było tam sztuki, choć do



ALEKSANDER KOTSIS: GŁOWA
(MIEJSKIE MUZEUM W ŁODZI)

nazwy muzeum doczepiono i to tak często w Polsce nadużywane określenie, w danym wypadku na pamiątkę zapewne czcigodnych intencyj założycieli muzeum.

Podpisany, obejmując przed pięciu laty obowiązki decernenta wydziału oświaty i kultury w samorządzie m. Łodzi, postawił sobie między innemi za zadanie zreorganizowanie rzeczonego muzeum i nadanie mu choćby w jak najskromniejszych ramach charakteru istotnego muzeum, t. j. odpowiadającego dzisiejszym poglądom i potrzebom największego po stolicy miasta w Polsce. Można to było zrobić tylko przez ograniczenie rodzaju zbiorów do możliwie jak najdalej posuniętej specyfikacji zbiorów. Ale na to były istniejące zbiory w Łodzi z jednej strony za skromne, a z drugiej zbyt różnorodne, tak że zadanie w myśl wyżej wypowiedzianej zasady było tu prawie niemożliwe do przeprowadzenia, tem więcej, że należało wszakże uszanować dzieło ludzi, tworzących je z jak najlepszą wiarą i wolą.

Wyjście się znalazło, gdy m. Łódź otrzymało w r. 1929 od ś. p. Kazimierza Bartoszewicza dar w postaci zbiorów sztuki, archiwalnych rękopisów i bibljoteki, pod warunkiem zachowania i pomnażania zbiorów w nadanym im przez ofiarodawcę kierunku i pod nazwą zbiorów im. Juljana i Kazimierza Bartoszewiczów.

Przyjęcie tego daru pod wymienionemi warunkami uczyniło sprawę reorganizacji istniejącego w Łodzi muzeum koniecznością, a zarazem umożliwiło utworzenie w Łodzi poważnych miejskich zbiorów sztuki.

Ze zbiorów istniejącego już muzeum i otrzymanych w darze od ś. p. Bartoszewicza utworzono trzy muzea miejskie w trzech odrębnych lokalach: Muzeum Etnograficzne, Muzeum Przyrodniczo-Pedagogiczne i Muzeum Historji i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów. Muzeum Etnograficzne pozostało w dawnym, obecnie znacznie rozszerzonym lokalu, Muzeum Przyrodniczo-Pedagogiczne otrzymało pomieszczenie w miejskim budynku w Parku miejskim H. Sienkiewicza, Muzeum Historji i Sztuki otrzymało lokal w najpiękniejszym w Łodzi budynku ratuszowym przy Placu Wolności. W ciągu dwóch i pół lat swego istnienia wszystkie trzy muzea łódzkie pomnożyły kilkakrotnie swe zbiory, dzięki otrzymanym depozytom i darom, w mniejszej mierze dzięki skromnym zakupom, a przedewszystkiem dzięki ambicji i pracy swych kierowników. Dziś muzea miejskie w Łodzi reprezentują już poważne ośrodki kulturalne i naukowe, około których skupiać się poczyna umysłowe życie Łodzi, a rosnąca z miesiąca na miesiąc frekwencja zwiedzających stwierdza ich potrzebę i wartość.

Miejskie Muzeum Historji i Sztuki im. Bartoszewiczów w Łodzi składa się więc, jak to charakter i warunki otrzymanych przez Miasto zbiorów zalecały, z 3 odrębnych działów: z działu sztuki, z archiwum historycznych aktów i rękopisów i z bibljoteki, obejmującej dwa tysiące dzieł przeważnie historycznych.

Dział sztuki w zbiorach Bartoszewicza, który utworzył podstawę dla posiadanych dziś przez Gminę m. Łodzi artystycznych zbiorów, obejmował około 100 malowideł i około 150 plansz graficznych,

przeważnie starych polskich litografij. Większość malowideł pochodzi z okresu lat królowania w Krakowie i w Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych Jana Matejki. Najwybitniejsze w zbiorze Bartoszewicza dzieła i nazwiska, to 2 obrazy i kilka rysunków Witolda Pruszkowskiego, to 3 obrazy Aleksandra Kotsisa (Portret młodej kobiety, krajobraz i szkic olejny), to 2 obrazy Norblina (Stanisław August w szkole podchorążych), 2 obrazy Koniuszki (Portret Juljana Bartoszewicza), akwarela Grottgera, akwarela Gersona, 2 obrazki Pomiana-Wolskiego, 2 dobre krajobrazy, z których jeden E. R. Fabijańskiego „Kościół św. Florjana w Krakowie" z r. 1886, a drugi Aleksandra Mroczkowskiego z r. 1877; interesujący portrecik Fryderyka III. Mądrego, Elektora Saskiego, malowany na desce manierą Łukasza Cranacha i zapewne z tego artysty pracowni pochodzący; następnie kilka bardzo dobrych starych portretów rodzinnych po dziadach i pradziadach ofiarodawcy zbiorów. Wśród niewymienionych, a otrzymanych ze zbiorami Bartoszewicza obrazów, znajdzie się jeszcze 2—3 dziesiątków dobrych prac, w większości studjów głów, mniej znanych lub zapomnianych już dziś malarzy ze szkoły Matejki.

Kolekcja artystyczna, otrzymana przez m. Łódź ze zbiorami Bartoszewiczów, powiększyła odrazu wielokrotnie istniejący już w Łodzi maleńki zbiór obrazów, pochodzący z zakupów przez Gminę z kilku lat ostatnich, między temi „Autoportret" Jacka Malczewskiego z r. 1915, zakupiony przez Gminę w r. 1929, następnie „Polowanie par force z ogarami" Juljusza Kosaka, zakupiony równocześnie z poprzednim, olejne malowidło Xawerego Pilattiego „Muzykanci" z r. 1875, „Portret Heleny Modrzejewskiej" M. E. Andriollego, W. Ślewińskiego „Wybrzeże morskie w Bretonji", Maurycego Trębacza dobre 2 płótna „Z martyrologji" i „Głowa mnicha", pochodzące z najlepszej epoki tego malarza i nagrodzone w Monachjum w r. 1884 srebrnym medalem, Aleksandra Lessera „Miłość", malowidło typowe dla pseudoklasycznej epoki, wreszcie „Siejba" — tempera K. Sichulskiego, „Wit Stwosz" Tadeusza Pruszkowskiego i około dziesiątka prac malarzy łódzkich (K. Hillera, S. Finkelsteina, Hirszfanga, Konstantego Mackiewicza, Kownera, Spiegla i k. i.).

Taki mniej więce był inwentarz artystycznej części łódzkich zbiorów, gdy w maju r. 1930 otwieraliśmy uroczyście nowe Muzeum Miejskie w Ratuszu Miejskim przy Placu Wolności L. 1 w Łodzi. Od tego dnia minęło bez mała 3 lata, a zbiór ten powiększył się w tym czasie z górą dwukrotnie. Otrzymało Muzeum w darze kolekcję rysunków Henryka Kunzeka; w depozyt kolekcję prac graficznych i rysunków Włodzimierza Koniecznego; otrzymało w darze od Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 5 rzeźb, między niemi „Kaina" Pleszowskiego, „Portret p. L." X. Dunikowskiego, i „Immaculata" H. Kunzeka; otrzymało w darze 6 obrazów Wł. Strzemińskiego, Tekę drzeworytów Kulisiewicza. Zakupiła Gmina na aukcji w Berlinie małą kolekcję rzeźb staroegipskich, 2 rysunki tuszem Norblina, kolekcję 6 sztychów Płońskiego, sztychy Dolabelli i Chodowieckiego, kolekcję portretów Kościuszki, litografij i sztychów; kolekcję portretów wodzów powstania 1830 r. w litografjach i sztychach. Z malarstwa polskiego współczesnego zakupiła Gmina „Krajobraz Prowansalski" W. Weissa, „Krajobraz Włoski" F. Kowarskiego, „Uliczkę" Arcta, „Młyn" Hufnaglówny, „Widok na Pragę" Seidenbeutla, rysunek ołówkowy „Macierzyństwo" St. Wyspiańskiego, „Kwiaty" Z. Waliszewskiego; otrzymała w darze „Martwą naturę" Potworowskiego, obraz „Przed toaletą" M. Feuerringa, dwie „Martwe natury" A. Rafałowskiego; zakupiono w odlewni muzeów berlińskich odlewy 3 rzeźb antycznych (Demeter z Knidos, Dyskobola i Tors Belwederski Heraklesa). Nie wymieniam wszystkich pozycyj zakupów, gdyż lwia ich część dotyczy zbiorów graficznych, obejmujących dziś już poważną kolekcję portretów historycznych osób, polskich poetów i działaczy z czasów niewoli, kompletowaną w związku z ogólnym charakterem Muzeum.

Najpoważniejszą pozycję w nabytkach Muzeum Łódzkiego stanowi jednak głośna już dziś więcej poza granicami Polski, niż w samej Polsce, MIĘDZYNARODOWA KOLEKCJA SZTUKI NOWOCZESNEJ, złożona w tej chwili z 77 pozycyj. Zawdzięcza ją Łódź grupie artystów i literatów „a. r.", do której należą: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, poeci Jan Brzękowski i Juljan Przyboś i kilku innych.

Kolekcja ta składa się z 41 dzieł artystów obcych i 36 artystów polskich. Część kolekcji, obejmująca artystów obcych, została zebrana w Paryżu jako dar samych artystów, ofiarowany Łodzi z inicjatywy i za pośrednictwem członków grupy „a. r.". Znaczna ilość ofiarowanych eksponatów pochodzi od członków międzynarodowej grupy artystów pracujących w Paryżu, „Abstraction Creation Art non Figuratif".

Kolekcja obejmuje szereg nazwisk przodujących dziś w nowoczesnej sztuce europejskiej. Zawiera: 2 płaskorzeźby w drzewie Hansa Arpa; litografję Willego Baumeistra; 4 olejne prace Serge Charchounea; 2 akwarele Sonji Delaunay; kompozycję Thea van Doesburga; 2 olejne prace Maxa Ernsta; olejny obraz Juana de Torres-Garcji; kompozycję Alberta Gleizesa; kompozycję J. A. Gorina; kompozycję Jeana Heliona; Augusta Herbina; 2 kompozycje V. Huszara; rysunek piórkowy P. Joostensa; olejny obraz Fernanda Legera; 2 pejzaże olejne Jeana Lurçata; 3 kompozycje (olejne) Louisa Marcoussisa; „Martwą naturę" Amedée Ozenfanta; rysunek Pabla Picassa; olejny obraz „Tarantella" Enrica Prampoliniego; kompozycję Hansa R. Schiessa; kompozycję Kurta Seligmana; temperę M. Seuphora; akwarelę Kurta Szwittersa; kompozycję Georg'a Vantongerloo; kompozycję Georg'a Valmiera; kompozycję V. Gildewarta; litografję H. Werckmana. Reprezentowane są w kolekcji państwa: Francja, Niemcy, U. S. A., Rosja, Holandja, Czechosłowacja, Węgry, Belgja, Hiszpanja, Italja, Szwajcarja i Polska.

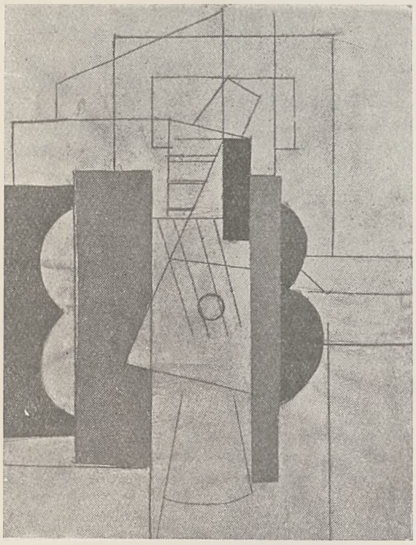
Z polskich artystów obejmuje kolekcja nazwiska: M. Nicz-Borowiakową, Leona Chwistka, Tytusa Czyżewskiego, J. Doskowskiego, W. Grabowską-Chodasewicz, St. Grabowskiego, Karola Hillera, Katarzynę Kobro, M. E. Łunkiewiczową, Aleksandra Rafałowskiego, Henryka Stażewskiego, Władysława Strzemińskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza i St. Zalewskiego.

Kolekcja obejmuje więc, jak to już z samych nazwisk wynika, wszystkie kierunki, które od lat 25 walczą o nowy, zgodny z tworzącą się nową rzeczywistością wyraz w sztuce europejskiej: od futurystów i ekspresjonistów, poprzez kubizm i czysty abstrakcjonizm, aż do dzisiejszego surrealizmu. I ten właśnie fakt czyni ją osobliwie interesującą i cenną.

Jest to dziś jedyna tego rodzaju kolekcja w Polsce, a jedna z kilku w tej chwili w świecie.

Nie jest tu dziś mojem zadaniem oceniać szczegółowo czy analizować wartość reprezentowanych w kolekcji kierunków lub poszczególnych prac. O ogólnym poziomie kolekcji zaświadczyć jednak powinny nazwiska wymienione, dobrze dziś już znane w sztuce europejskiej.

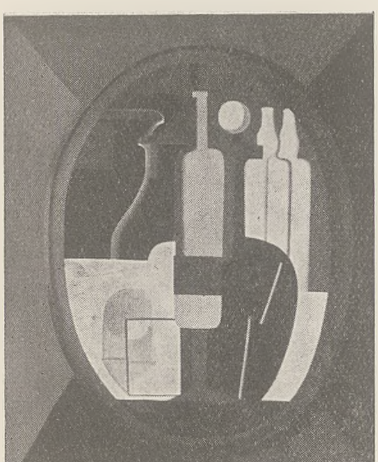
Znamienną jest rzeczą, że fakt powstania w Polsce tak poważnej i jedynej kolekcji został po prostu zignorowany przez ogół polskiej prasy, nie mówiąc już o prasie lokalnej.



PICCASSO: GITARA
(MUZEUM W ŁODZI)



TYTUS CZYŻEWSKI: HISZPANJA
(MUZEUM W ŁODZI)



OZENFANT: MARTWA NATURA
(MUZEUM W ŁODZI)



JEAN LURÇAT: PEJZAŻ
(MUZEUM W ŁODZI)

FRAGMENT Z PAMIĘTNIKA MAKSYMILJANA GIERYMSKIEGO

Pamiętnik swój ofiarował M. Gierymski swemu przyjacielowi i koledze Romanowi Padlewskiemu z Czarniawki (Ukraina) w czasie pobytu obu na studjach w Monachjum. Z resztek oryginału przepisała niżej podany fragment Zofja Cybulska w roku 1912, podczas pobytu u PP. Padlewskich w Kotiużyncach na Podolu.

Tadeusz Cybulski.

Oglądałem fotografje z kartonu Kaulbacha Homer i Grecy; pominąwszy jednostajność zbyt rażącą typów, długość figur, wreszcie inne ujemne strony rysunku, ten obraz zawsze na mnie działał jakąś powagą swoją, leżącą być może w samej jego treści. Czuć jasność myśli — i światło rozumu, miejscami natchnienie powiedziałbym nawet — trzeba mieć uszanowanie przed tym, który go utworzył. Obrazy tego rodzaju są dowodem umysłu, wzbogaconego nauką, przyozdobionego poezją — uczucie zastępuje wiedza, natchnienie smak wyrobiony.

17. lipca. Wczoraj wieczorem kaszel i smak krwi w ustach i te czerwone żyłki w ślinie, wszystko to niebardzo dobrze mi mówiło. Rano też kaszel choć nieduży i flegma gęsta — zaziębiłem się widać czem. Czy ja nie jestem źle tu leczony? Co znaczy ten ból koło wątroby? Być może to wszystko przejdzie, wszakże coś podobnego już miałem dawniej.

No, pojadę stąd... daj Boże najprędzej. Dowiedziałem się, że długo jeszcze poczekam, zanim zdrowie się wróci. Czy się wróci? Ach jak mnie w Meranie dobrze było, pocom stamtąd śpieszył się wyjeżdżać! Gdzie przeszło to błogie usposobienie, to ciągłe uczucie łez w oczach, te zajmowanie się czułe naturą, to rwanie się do poezji?... Przychodziłem prędko do zdrowia, tak jak teraz znowuż odemnie prędko uchodzi. Ot wszystko. Uczucie jakiego doznałem w pierwszym dniu w Reichenhallu, było zdaje się przepowiednią tego jak na mnie to miejsce w przyszłości podziała. Dwa miesiące już blisko od tego czasu, a czuję się gorzej jak w pierwszym dniu. Myśl, że mam stąd wyjechać pociesza mnie — z jakąż radością pozbędę się widoku tych miejsc, tych gór przeklętych, co zdają się być tak samolubne, niewzruszone, jak Niemcy ich wielbiciele, jak te okazy, które widzę codzień przy stole.

Najpewniejszą rzeczą w życiu, to zawody jakie nas mają spotkać. Chyba nie było człowieka, któremuby się wszystko wedle woli, życzeń, zamiarów ziściło. To, że tak jest wszystkim, pocieszać mnie powinno; jeżeli wszystkich zawody spotykają, czemuby mnie spotkać nie miały.

Jednak ja straciłem wiele, mnie ciężko przyszło zapłacić dług losowi przeciwnemu. Z serca naprzód wywietrzała miłość, której zapachem krótko i z daleka się upajałem. Obrazy domowego szczęścia i domowych familijnych kłopotów zaledwie pomyślane, niby z lekka węglem naszkicowane, przyszła zła choroba i starła — został stąd żal, że było coś, że niema nic.

19. lipca. Blisko 4 miesiące stracone na nic; moje zdrowie tak stoi dzisiaj, jak pierwszych dni mojej choroby.

20. lipca. Chinina bardzo dobrze działa jako środek wzmacniający. Co noc miałem okropne poty wycieńczające, tej nocy nie było ich prawie wcale; czuję się też świeższym, jakby nie tak osłabionym. Może przyjdę jeszcze do siebie. Znikąd listu, co to być może?

Doktor mnie znów pocieszył i sam sprawdziłem, że nie jest mi tak źle, gdy mogłem zajść do Kurhausu. I apetyt się jakoś znalazł, wszystko znów wróci do dawnego, to jest do dobrego, tylko moje marzenia nie wrócą. Zdrowie może wrócić, pojadę do Włoch, zacznę znów żyć jakiemś życiem, jakiem, sam nie wiem. Tylko nie będzie okna z doniczkami kwiatów, niedużego ogródka z krzakiem róż i jaśminów, nie będzie Jej...

Dziwny człowiek jestem, nie żyję światem, który ręką dotykam, ale przypomnieniem, imitacją tego świata w mojej wyobraźni. Jest to poniekąd śmieszne, co powiedziałem kiedyś: cóż codzień na koncert? nie chodząc wcale, ale po kilkakrotnem wybieraniu się. Cóż co rok się żenić? mógłbym powiedzieć. Jużem się kochał i nawet dość silnie, znam kłopoty zaręczyn, wesel, znam rozkosze poślubne, wiem przecie mniej więcej, jak wyglądał przedział pierwszej klasy w wagonie do Wiednia, jak wyglądał pokój, gdzie spędziłem pierwszą noc małżeńską. Jak ten dzień cały, co ją dzielił od nocy weselnej był dla mnie i przykry i przyjemny, więcej jednak niemiły, mówiąc szczerze. Wiem co śmierć, znam strachy przedśmiertne, trzy czy cztery razy miałem przedostatnią noc swoją. Kiedy przyjdzie rzeczywista, to będę już wprawiony. Tak ze wszystkiem. Moje przyjemności przynajmniej zawsze są skądinąd nie z rzeczywistości dotykalnej, moje zmartwienia też poniekąd. Moja imaginacja mnie tyranizuje, dręczy mnie czasem niemiłosiernie, ale jej też winienem wszystko, co najmilszego zaznałem w życiu.

21. lutego. Szkoda, Zagórski wyjeżdża; zabraknie człowieka z którym przecie było można pomówić, pogawędzić o tem i owem. Żona jego — szczęśliwy on człowiek, gdyby można przewidzieć, gdyby można mieć szczęście spotkać podobną!... Gdyby podobna do niej... zresztą czy ja wiem, prawdopodobnie nie byłoby mi dobrze.

Familja wiąże do rzeczywistości — w niej każe czerpać zadowolenie i szczęście; uczuciem, imaginacją żony nie rozradujesz zawsze, krzyk dzieci przyjść może w chwili takiej, kiedy imaginacja buduje sobie szczęście ze spokoju i ciszy. Taki krzyk pomiesza — zepsuje wszystko.

Człowiek, co tylko dotykalnie w rzeczywistym świecie, w świecie zmysłów znajduje używanie, nie może być poetą i artystą. Upodobanie wyższe i silniejsze nad wszystkie przyjemności zmysłowe pcha człowieka do ustalenia jakimkolwiek sposobem tych upodobanych sobie przez niego obrazów, widziadeł duszy; zmysły służą człowiekowi do brania wrażeń ze świata natury! Pamięć zatrzymuje niektóre — te stają się wybitniejszemi, w nich człowiek od młodości już podoba sobie i z małą zmianą do końca życia podobać będzie. Przypomnienie odnawia wrażenia odebrane w całej świeżości niekiedy i w niektórych mniej wyraźnych formach, niekiedy bez formy wcale, więc np. nieokreślony smutek, albo radość podobna do radości lub smutku odczutego kiedyś. W innych wrażenia odebrane kiedyś i naówczas słabo odczute, w pomieszaniu

pewnem, w przypomnieniu, jaśnieją, nabierają wyrazu i mocy. Wrażenia niełylko odbiera się bezpośrednio ze świata rzeczywistości, są ludzie nieczuli na piękności natury, ale czuli na malowane pejzaże, albo na naturę widzianą w strofach poety. Gdy człowiek doznane wrażenia ma władzę zatrzymać w pamięci, gdy w chwili zamyślenia się nasuwa mu się ono naprzód widoczniej od innych wrażeń, wtedy każdy artysta czy nie artysta chciałby przypomnieniu temu dać ustaloną formę choćby nie trwałą, ale ustaloną, jeżeli można chwilowo i, o ile to może być, opdobną do pierwszej. Przypomni się arja pewna, korci coś by zanucić lub zagwizdać sobie; podobała się kobieta, widziana wczoraj na spacerze — bierzemy ołówek i nuż kreślić profile, może się który uda.

To tak jest ze wszystkimi ludźmi, z tymi co mało czują, jak z tymi co najsilniej czują, z komisantami handlowemi, jak z poetami i artystami. Siła z jaką wrażenia odebrane działają na ustrój nerwowy człowieka, na jego moralną organizację stanowi już coś, co można nazwać uzdolnieniem większem lub mniejszem do artyzmu, ale jest to dopiero połowa tego, co stanowi artystę. To jest zdolność bierna czysto, — jest inna, która będzie zależała od siły, z jaką wrażenia natłoczone i uorganizowane w umyśle, starają się wydobyć nazewnątrz, od jasności, z jaką to dobyte z pamięci widziadło oczom się innych przedstawi. Tę zdolność produkowania nazwać można talentem, geniuszem, zdolnością produkcji i tworzenia. To stanowi już w całości artystę, szczególnie odnośnie do sztuk imitacyjnych, jak malarstwo, poezja, rzeźba. Od mniejszego lub większego stopnia tego daru produkcji, nie od biernej siły przyjmowania wrażeń, zależy siła i stopień talentu, choć nie wiem, czy właśnie nie idą te dwie władze w parze ze sobą.

ADAM GERŻABEK

W POWROTNĄ FALĘ

„Wiadomości Literackie" przeznaczyły jedną kolumnę na omawianie zagadnień z dziedziny plastyki. Ta nader szczęśliwa inicjatywa wywołała żywe zainteresowanie wśród plastyków. Uważano inowację tą za wyraz budzącego się zainteresowania sztukami pięknemi, które dotychczas gorączka rozbudowy organizmu państwowego nie podsycała zbytnio. I oto ukazuje się artykuł prof. Józefa Czajkowskiego pod tytułem „Powrotna fala". Rzeczywiście czytelnik czuje się zalany potokiem słów — bez niebezpieczeństwa jednakowoż; treść przyprowadza go do przytomności, zaś forma apodyktyczna, jak przystało na profesora, przykazania rzucane ex cathedra, budzą refleksje nad intencją Redakcji „Wiadomości Literackich". Czyżby „Kolumna Plastyki" miała być „Kalumnią Plastyki". Ale nie, gdyż obok znajdujemy kulturalny artykuł p. M. Sperlinga. „Powrotna fala" jest zatem enuncjacją osobistą p. prof. Czajkowskiego. Wobec beznadziejnego milczenia w kolumnie plastyki po tym artykule, trudno pozostawić to wyzwanie bez odpowiedzi [1].

Prof. J. Czajkowski rozpoczynając artykuł od wstydu za brak samodzielności w budowaniu kultury w Polsce, gdzie — jak sam powiada — wszystko, nawet chrzest, z obcych rąk przyszło i to zawsze z zachodu, twierdzi, że nie mamy prawa uważać kultury Polski za czysto zachodnią. — Nonsens.

Następnie galopując poprzez historję Polski od przyjęcia religji chrześcijańskiej aż po czasy przedrozbiorowe włącznie, stwierdza, że ulegaliśmy ustawicznie wpływom Zachodu, nie posiadając własnego wyrazu poza sztuką ludową. W tem miejscu zapytać trzeba prof. Czajkowskiego, czy węgierska czapa słowackiego Janosika, czy ludowe obrazki na szkle, malowane przez Czechów, Niemców lub też Ukraińców, utrzymujących tradycje ikony bizantyjskiej, zalicza do pomników rasowej odrębności polskiej sztuki ludowej? Ale czytajmy dalej. Przechodząc do czasów porozbiorowych, autor oddycha z ulgą, że honor Polski uratowany, że obudził się duch polski w osobach Mickiewicza, Słowackiego, Chopina i Norwida. Niby należy rozumieć, że dzieło tych wielkich artystów jest wyrazem wyzwolenia się z pod wpływów Zachodu. Ale to nic, czytajmy dalej. W XIX w. autor czuje się szczęśliwy. Mimo, że i tam są te przeklęte wpływy Zachodu, sztuka nasza nareszcie znalazła swój wyraz. Przechodząc do chwili obecnej stwierdza, że odzyskana niepodległość daje podstawy do stworzenia własnej sztuki; tymczasem in puncto wpływów, jest jak było. Zapewne, kto w kilku wierszach połączył 10 wieków historji polskiej, temu spieszy się w jednej setnej tego odcinka czasu odrobić na gwałt tysiącletnie zaniedbanie. Autor zapomina o tem, że odzyskanie niepodległości stworzyło zmianę sytuacji w stosunku jedynie do 125 lat niewoli, bo przed rozbiorami mieliśmy mocne państwo niepodległe.

Omawiając działalność wystawową na terenie zagranicznym, p. prof. Czajkowski podaje do wiadomości, iż nabrał przekonania, że „nie bardzo jest co brać i od kogo, a już namniej od narodów romańskich", u których stwierdza wyjałowienie, zaznaczając z łaskawem współczuciem, iż zapewne tylko chwilowe. Tymczasem jak na złość właśnie w Paryżu istnieje placówka Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, w której pod kierunkiem prof. Pankiewicza wynaradawia się młodych adeptów sztuki, sieje zamęt itd... Wynikałoby z tego, że w każdej szkole powszechnej polskiej, gdzie dzieci uczą się na elementarzu czytać i pisać, nauczyciel je wynaradawia, bo wszak pisma jako żywo żaden Polak nie wymyślił. Idąc dalej w charakteryzowaniu coraz to większego załamywania się plastyki Zachodu, autor zatrzymuje się na zagadnieniach kolorystycznych i wjeżdża na spokojną, cichą toń dekoracji. I tu czuje się swobodnie, bo wszakże p. prof. Czajkowski jest architektem wnętrz i ma katedrę dekoracji w Warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych. Tem też tłumaczy się u niego mieszanie dekoracyjności plamy kolorowej z kolorystycznem zagadnieniem malarstwa sztalugowego, gdzie poza grą kolorystyczną chodzi o wyjawienie formy przy pomocy koloru, czem będąca w kursie polska sztuka dekoracyjna się nie zajmuje.

Nie może być mowy o polemice z autorem podobnego artykułu, gdzie jakikolwiek sens zastąpiono apodyktycznem dyktandem. Zresztą autor przeważnie sam siebie zbija. Jednak intencji, jaka skłoniła prof. p. Czajkowskiego do pisania, nie podobna pominąć milczeniem. Bo o cóż chodzi? o odwrócenie się od Zachodu, przy niedwuznacznem sugerowaniu zwrotu na Wschód, może dlatego, że

[1] Artykuł pisany przed odpowiedzią, jaka ukazała się w międzyczasie w „Wiadomościach Literackich". *(Przyp. Red.)*.

nasza sztuka ludowa akcentuje wyraźnie wpływ sztuki wschodniej. Zachód i jego kultura drażnią autora. To pierwszy punkt. Drugim punktem, to wysuwająca się konieczność stworzenia państwowego programu, któryby był pepinierą sztuki narodowej.

Zastanówmy się nad pierwszym. Przypatrując się bliżej temu „hasłu", spostrzegamy, że chodzi tu o tych artystów plastyków, którzy uzupełniają swą wiedzę plastyczną wiedzą Zachodu, spoczywającą na szerokiej platformie sztuki całego świata. Czyżby należało przypuścić, że p. prof. Czajkowski obawia się konfrontacji pracy artystycznej pokolenia, do którego należy, z dziełami Zachodu? Dziwi to conajmniej u autora, wychowanka Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, której żywą łączność ze sztuką Zachodu sam autor stwierdza.

Więc w takim razie należałoby zacząć od palenia, jak bawełny i kawy, stocku monografji i reprodukcji dzieł sztuki Zachodu, zapełniających bibljoteki wszystkich uczelni artystycznych Polski Dalej należałoby spalić dzieła tych malarzy, często profesorów obecnego profesora, którzy pili u źródeł zachodniej kultury. Historja się powtarza, będziemy mieli nowy ruch ikonoklastów, tym razem w Polsce. I toby nas rzeczywiście zbliżyło do Wschodu.

Całe szczęście, że zdanie p. Czajkowskiego nie wszyscy podzielają, a jego enuncjacje nie przekreślą uczciwej i rozumnej pracy artystów i pedagogów tej miary, co prof. J. Pankiewicz. Gdyby którykolwiek z uczniów Warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych pracował właśnie w tej „niepotrzebnej" filji pod kierunkiem prof. Pankiewicza, toby nie przywiózł „nowinek paryskich", ani holenderskich, ani staro-niemieckich, tylko zbudowałby sobie solidną metodę pracy samodzielnej, ugruntowaną na sumiennem zapoznaniu się z wiedzą malarską na dziełach sztuki wszystkich epok i środowisk. Pana Czajkowskiego irytują deformacje nowinkarzy, czerpiących swoje senzacyjki wprost z — reprodukcji kupowanych w Warszawie... I słusznie, bo trzebaby nawiązać bliższy kontakt z deformacją tam, gdzie się nią posługują z pełną świadomością i zrozumieniem sprawy. Na tę deformację nie może się p. Czajkowski oburzać, bo sam dając perspektywiczne wyobrażenia, właśnie deformuje; tylko pewnie nie zdaje sobie z tego sprawy, że zwężając kwadrat stołu celem uzyskania głębi perspektywicznej, zniekształca go w trapez na płaszczyźnie papieru.

A zarzut, że Polacy biorą bez wstydu od obcych jak będzie wyglądał wobec posągu Apolla greckiego, jakże długo wyzwalającego się z hieratycznego kanonu rzeźby egipskiej, wobec Rzymu, czy Włoch późniejszych, czerpiących pełnemi garściami z greckiego skarbca, wobec tej, według p. Czajkowskiego już przegniłej Francji, która zaczyna pączkować w malarstwie sztalugowem w XVI. w. dopiero, mimo, że ma styczność od tak dawna z kulturą rzymską; wobec Francji, która brała na prawo i lewo, co było godnego z Włoch, Holandji, Hiszpanji? Chyba własne indywidualne zwątpienie może tylko nasuwać brak wiary w siły ducha narodu polskiego, którego żadne wpływy nie zmiażdżą, jak nie zmiażdżyły Grecji, Rzymu, Włoch i Francji, by niebawić się w wyliczenie wszystkich środowisk, promieniujących w historji sztuki. Wolno p. Czajkowskiemu interesować się wyłącznie ludową sztuką czy wschodem, jeżeli mu to wystarcza; ale do twierdzenia, że tak ma być ze wszystkimi artystami, nie ma autor najmniejszego prawa. Wpływ zachodu czy wschodu, pozostanie wpływem, który w swoim czasie, a nie w dziesięciu czy trzydziestu latach, wyda owoce polskie na polskim gruncie, tak jak amerykańskie ziemniaki przyjęły się na polskiej glebie.

Potrzeba stworzenia programu państwowego gwoli zbudowania sztuki narodowej, przedstawia znowu niebezpieczne w skutki machinacje. Kwestja sztuki narodowej wymaga oświetlenia osobnym artykułem, choćby ze względu na bogatą literaturę w tym kierunku. Zastanawia tylko ów państwowy program; sprawa wygląda ponętnie, ale rozglądnąwszy się po królikach, na których już tych doświadczeń dokonano, należy podkreślić niebezpieczeństwo, jakie właśnie na prawdziwą sztukę narodu czycha z za płotu efektownej propozycji. Czytałem niedawno w „Neues Wiener Journal" wywiad z prof. Marainim, naczelnikiem Syndykatu Sztuk Pięknych we Włoszech. Otóż wśród szczerych (być może) zachwytów nad doskonałą organizacją elementów sztuki, ujętych w Syndykaty Muzyki, Poezji, Architektury, Sztuk Pięknych, znalazłem piętę Achillesa, która świeci pogrzebowem srebrem na czerni koszuli faszystowskiej sztuki. Prof. Maraini przyznaje, że cała organizacja służy najlepiej szerokiej masie artystów o średnich zdolnościach, gdyż, jak uświadamia sobie, talenty wybitne i genjusze łamią wszelkie ramy i programy. Dodam od siebie, że nietylko genjusze czują się źle w więzach takiego programu.

Na bliskim wschodzie mamy przykład podobny. Przypuszczam, że autor nie zdawał sobie sprawy z tego, że instynkt artystyczny narodu sam sobie zawsze drogę właściwą najtrafniej znajduje. Stąd ta czerezwyczajkowska agittaktyka, przesądzająca z góry odmienne zdanie. Ale chyba ustrzeże nas od wiązania się ze wschodem przy wyłączeniu zachodu dotychczasowa twórczość plastyczna według państwowego programu dzisiejszej Rosji i moment deformacji pojęć plastycznych, przez wtłaczanie ich siłą w kategorje programu Marxa, gdzie Renoir'a zaklasyfikowano w muzeum sztuki, jako przedstawiciela zgniłej burżuazji (może to jest ta zgnilizna Francji), a Paul Cézanne dostał rangę przedstawiciela ciężkiego przemysłu.

Tu chodzi o ciężki pomysł.

Podajemy do wiadomości, że w najbliższych dniach wydajemy ilustrowany prospekt naszego pisma celem pozyskania nowych prenumeratorów. Prosimy uprzejmie o podawanie nam adresów zarówno osób, jak instytucyj, księgarń, stowarzyszeń, czytelń (lub kawiarń), którym natychmiast wspomniany prospekt wyślemy, zaznaczając, że w poszczególnych wypadkach będziemy mogli udzielić pewną ilość prenumerat zniżkowych.

Zaznaczamy, że członkowie naszego Związku oraz pokrewnych Związków zawodowych w Posce korzystać mogą ze zniżki prenumeraty, która dla nich wynosi 5 zł. rocznie, dla plastyków zaś nienależących do Związku 8 zł. rocznie. Prenumeratę należy wpłacać zgóry w ratach rocznych lub półrocznych przekazem czekowym przez P. K. O. na Nr. konta 405.440.

Nadmieniamy, że prenumerata roczna liczy się za 12 numerów pisma. Na skutek licznych zgłoszeń donosimy, że Nr. 1 i 2 ubiegłego rocznika są wyczerpane.

PREMJE ARTYSTYCZ. „GŁOSU PLASTYKÓW"

za ubiegły rok abonamentowy wylosowali następujący prenumeratorzy: p. St. Charzyński w Warszawie, p .prof. Eug. Gros w Toruniu, p. Dr. Klassowa w Krakowie, Ks. Czesław Łupiński w Piątnicy, p. Inż. Rudolf Piaseczny w Czerwionce (woj. Śląskie).

W ODPOWIEDZI KOMITETOWI RESTAURACJI I PROF. DR. TADEUSZOWI SZYDŁOWSKIEMU

W związku z moim artykułem w poprzednim numerze „Głosu Plastyków", w którym poddałem krytyce obecną restaurację polichromji 18 płaskorzeźb Wita Stwosza, pragnę dzisiaj z całą otwartością jeszcze raz zabrać głos w tej tak doniosłej sprawie, chciałbym bowiem spowodować temsamem wyraźne i dokładne prześwietlenie niesłychanie niebezpiecznej i nadal groźnej dla ołtarza i jego polichromji postawy „fachowej" komitetu i autorów restauracji.

Wszystkie dotychczasowe barbarzyńskie restauracje, jakie ołtarz od XVII w. przeszedł, wytłoczyły fatalne piętno na tym arcydziele sztuki. Restauracje te szły po linji najmniejszego oporu w kierunku uzupełnień, przemalowań i rekonstrukcyj, a nawet indywidualnej i subjektywnej korekty tego dzieła sztuki (np. Łuszczkiewicz). Rezultat jest taki, że ołtarz w dzisiejszym stanie jest objektem niekompletnym w swojej autentyczności, a temsamem odległy jest dzisiaj w stosunkowo dużym stopniu od swego pierwotnego wyglądu. (Brak pierwotnego szczytu, brak koronki nad gzymsem szafy, brak gzymsu górnego, nowe w dwóch trzecich ilości fryzu na 18 płaskorzeźbach, wiele nowych pinakli, baldaszków i żabek, kilka nowych rąk, kilkadziesiąt palców, jedno przedramię z ręką, wiele skrzydełek aniołków, wiele nowych krawędzi szat, szereg nowych promieni i listew, kilkanaście skromnie licząc metrów kwadratowych nowych teł, nowa polichromja figur szczytu i całego szeregu mniejszych figurek i aniołków oraz dwóch wnętrz architektonicznych na płaskorzeźbach, pozostawiona obecnie część polichromji XVII w., bardzo wiele mniejszych uzupełnień polichromji, setki miejsc zapunktowanych i zaretuszowanych, jedna czwarta nowych złoceń, wątpliwa autentyczność predelli i jej górnego gzymsu). Wobec takiego stanu rzeczy twierdzenie prof. T. Szydłowskiego w „I. K. C." z dnia 25. XII. 1932 r., że „ołtarz Marjacki, najcenniejszy klejnot artystyczny Krakowa, zajaśniał przedziwną urodą swej szaty pierwotnej" jest wybitnie nieścisłe i w błąd wprowadzające.

Problem konserwacji i restauracji polichromji ołtarza podczas poprzednich restauracyj w ścisłem naukowem znaczeniu nie istniał i można śmiało powiedzieć, że był nawet „nie na rękę" komitetowi i autorom restauracji ołtarza w XIX w.

Dzisiaj dopiero, wobec ogromnego rozwoju (niestety przeważnie poza granicami Polski) specjalnej fachowej nauki o konserwacji i restauracji dzieł sztuki, jak również wobec ogromnego rozwoju nauk ścisłych, jak chemja i fizyka, można było przyjąć prawie za pewnik, że wyjątkowy ten problem obecnie rozwiązany zostanie w całej swej przebogatej pełni.

Niestety, — kompentecje w tym tak specjalnym dziale powołanego, prawie zupełnie niefachowego komitetu restauracji, w skład którego weszło trzech teoretyków sztuki, dwóch architektów, jeden kapłan i emerytowany urzędnik wojewódzki, z racji wybitnej odrębności ich zawodów musiały być minimalne. Dla podniesienia „prestige'u fachowego" komitetu, powołano więc jednego restauratora obrazów, który, jak pisze komitet w „I. K. C." dnia 30. I. 1933 r. robił cenne uwagi w czasie restauracji, tyczące się strony kolorystycznej, co uważam, niema zasadniczego związku z tak wyjątkowo trudnym problemem technicznym, jak restauracja polichromji ołtarza. W jakim stopniu „fachowość" komitetu zaciążyła nad restauracją polichromji, niech mówią same fakty:

Prof. T. Szydłowski w replice na mój artykuł pisze, że byłoby bezcelowem urządzanie obrad przed przystąpieniem do prac w związku z restauracją polichromji. — Tylko chyba zupełna jałowość kompetencji w tym kierunku tak komitetu, jak i autorów restauracji polichromji ołtarza, mogła spowodować tak absurdalne stanowisko wobec tak wyjątkowo trudnego problemu. Przed przystąpieniem bowiem do restauracji w pierwszym rzędzie narzuca się konieczność przeprowadzenia dokładnej w najmniejszych szczegółach rewizyj stanu całego ołtarza i jego polichromji oraz wszelkich odbywających się w jego organiźmie groźnych i niebezpiecznych procesów. W innem jednak miejscu prof. Szydłowski pisze, że „p. J. Makarewicz wykonał szereg prób, po wykonaniu których, odbył się „szereg długich narad nad ustaleniem programu robót..." faktem jest, że rezultat tych długich narad „specjalnego komitetu" złożonego z szeregu osób „kompetentnych" był taki, że np. restauratorowi p. J. Makarewiczowi zalecano do mycia polichromji wodę! Wiele szkód polichromji a nawet rzeźbie mogło wyrządzić w tym wypadku używanie wody, pisał o tem „Głos Plastyków", Nr. 7, 8, roku 1932.

Tego rodzaju „fachowe" traktowanie sprawy przez komitet jest dowodem, że zasadniczo nie było komitetu fachowego i naukowego w ścisłem znaczeniu tego słowa, któryby stale miał to na względzie, że ołtarz i jego polichromja jest żywym organizmem bardzo złożonych systemów związków chemicznych, systemów, wobec których dzisiejszy konserwator i restaurator musi metody swojego fachu rozbudowywać zasadniczo na podłożu technologji chemicznej i niejednokrotnie pracować z technologiem-chemikiem, aby dziełu sztuki zagwarantować w trakcie odbywającego się procesu restauracji absolutne bezpieczeństwo.

Następnie prof. T. Szydłowski jako członek komitetu w replice na mój artykuł, broniąc komitetu i dokonanej restauracji, odnosi się jednak intuicyjnie z pewną rezerwą wobec kwalifikacyj autorów restauracji polichromji ołtarza p. J. Rutkowskiego i p. J. Makarewicza, wzmiankując zaledwie o jednym obrazie i to nie muzealnej wartości, konserwowanym przez p. J. Rutkowskiego; pisząc zaś osobno o panu J. Makarewiczu ogranicza się jedynie prof. T. Szydłowski do opinji, że „p. J. Makarewicz jest również artystą, znanym z szeregu dzieł malarskich i dekoracyjnych", co niema zasadniczego i specjalnego znaczenia w związku z nauką o konserwacji i restauracji dzieł sztuki. Czem więc tłumaczyć tę rezerwę milczenia prof. T. Szydłowskiego wobec restaurowanych w ciągu dziesiątek lat przez p. J. Makarewicza dzieł sztuki? Czy rezerwę tą wobec kwalifikacyj p. J. Makarewicza i p. J. Rutkowskiego nie spowodowały przypadkiem refleksje p. prof. T. Szydłowskiego na temat pokutujących do dzisiejszego dnia „tradycyj restauratorskich" wieku XIX, w którym tak wiele dzieł sztuki zniszczono?

Nawiązując do obecnych rezultatów restauracji, zapytaćby wypadało, mając na względzie warunki w jakich ołtarz się znajduje, czy zasadniczą koniecznością konserwatorską było całkowite odkrycie autentycznej polichromji? Problem konserwacji autentycznej polichromji, dotychczas ukrytej doskonale pod warstwami przemalowań i pokostów prawie, że nie istniał. Dzisiaj wskutek całkowitego odsłonięcia polichromji, problem ten istnieje w całej swej niepokojącej pełni. Jakąż gwarancję może dać dzisiaj komitet i autorzy restauracji, że efekt obecny, tak drogo opłacony, trwać będzie niezmiennie i stale, a co najważniejsze, że przekazany będzie następnym pokoleniom. Czy względy konserwatorskie zezwalać będą na to, aby co kilka lat polichromję ołtarza uwalniać od brudu i kopciu, i to może metodami obecnie stosowanemi?

Że artykuł prof. T. Szydłowskiego i „wyjaśnienie" komitetu usiłowało zabagnić orjentację o rzeczywistej wartości dokonanej restauracji polichromji ołtarza, niech służą w tym względzie w dalszym ciągu następujące faktyczne dane:

1) Proces restauracji polichromji 18 płaskorzeźb ołtarza miałem możność dokładnie obserwować przez cały prawie czas trwania prac codziennie po parę godzin, gdyż byłem zaangażony do zdjęć fotograficznych (autochromy) przez generalnego konserwatora. Zdjęć tych dokonałem kilkadziesiąt. Twierdzenie więc komitetu restauracji, jakobym „dorywczo i niejako ukradkiem podpatrywał tę pracę", jest niezgodne z prawdą.

2) Że jedną z najtrudniejszych manipulacji technicznych, jak odsłanianie pierwotnej polichromji ołtarza z pod trzech warstw przemalowań i wielu warstw pokostu, wykonywano w pośpiechu, świadczy fakt, że usunięcie wyżej wspomnianych warstw z całej powierzchni liczącej w rozwinięciu około 100 metrów kwadratowych, wykonano w rekordowym czasie „przeszło trzy miesiące", jak również fakt, że przyznaje się do pośpiechu sam komitet w piśmie ogłoszonym w „I. K. C." z dnia 30. I. br., że: „pożądane byłoby jeszcze poprawienie(!) kolorytu figur apostołów w głównej grupie szafy środkowej, na których zwłaszcza twarzach zostawiono z p o ś p i e c h u przed nadchodzącą zimą warstwy farb olejnych z XVIII w....".

3) Że przy restauracji polichromji debjutowali laicy-pomocnicy, tego wyjaśnienie komitetu nie zaprzecza. Wobec tego zapytaćby się wypadało, coto za łatwe(?) jak pisze komitet, i nieskomplikowane(?) roboty były powierzone laikom-pomocnikom? Czy zasadniczo powinno się do prac choćby łatwych, jednak odpowiedzialnych, jako należących do całokształtu prac, angażować laików? W rzeczywistości było inaczej, bo własnie ci dwaj debjutujący młodzi ludzie, byli o wiele więcej niż ich zwierzchnicy ilościowo produktywni we wszystkich odpowiedzialnych pracach, coprawda w kierunku wybitnie ujemnym, ale to już nie jest ich winą.

4) Że do czyszczenia polichromji ołtarza zalecał komitet w pierwszych etapach prac użycie wody i żądał czyszczenia wyłącznie zapomocą wody, świadczy o tem fakt, że restaurator pan J. Makarewicz mówił mi o tem i pokazywał mi takie żądanie komitetu, złożone na piśmie.

5) Że tak zwany środek „Arimol" posiadał własności żrące (a w tym wypadku nie rozpuszczające) i że stosowany był łącznie z mechanicznem tarciem polichromji, tego odpowiedź komitetu nie neguje.

6) Tylko przy pomocy regeneracji starych przemalowań i umiejętnego stosowania słabych środków czyszczących można być pewnym, że objektowi sztuki nie wyrządzi się szkód. Metoda ta, wymagająca dłuższego okresu czasu, nie została zastosowana. Wybrano szybką, ryzykowną i szkodliwą.

7) Gdy pisałem o pozostawieniu na pierwotnej polichromji ołtarza ostatniej warstwy werniksu — pokostu, miałem na względzie tą ogólnie znaną zasadę, że można objektu sztuki nie doczyścić, lecz nie wolno go przeczyścić. Dzisiejszy stan polichromji ołtarza wskazuje na to, że zasada ta nie była uwzględniona.

8) Co do zdjęć fotograficznych, zaznaczam, że wykonano zdjęcia niestety tylko amatorskie. Brak prawie zupełnie zdjęć najważniejszej fazy posunięciu późniejszych przemaloweń, a przed uzupełnieniem polichromji. Robienie dalszych zdjęć z odrestaurowanej polichromji 18 płaskorzeźb ołtarza sprawy nie zmieni.

9) Twierdzenie komitetu, że powtórzyłem za redakcją „Głosu Plastyków", Nr. 7, 8, ub. r., że do komitetu nie dopuszczono artystów, jest niezgodne z prawdą, ponieważ tego w artykule moim w „Głosie Plastyków", Nr. 11, 12 b. r. nie napisałem.

10) Twierdzenie komitetu, że kolor teł jest „ściśle powtórzony według znalezionych wyraźnych resztek koloru pierwotnego, nie jest prawdą. Członek komitetu prof. T. Szydłowski w „I. K. C." z dnia 25. XII. 1932 r. pisał w tej sprawie zgodnie z prawdą, że „pierwotnego koloru teł nie można było wydobyć, gdyż go nie było".

Następnie prof. T. Szydłowski w „I. K. C." z dnia 27. III. b. r. pisze, że wynik restauracji „d o s t r z e g ł d o p i e r o p. Szymborski, — szkoda, że t a k p ó ź n o". Otóż oświadczam, że jest to niezgodne z prawdą, gdyż faktem jest, że w trakcie restauracji w ub. r. prowadziłem rozmowy z członkiem komitetu prof. T. Szydłowskim, w których to rozmowach, krytykowałem całą bezplanowość prac, skład personalu, stosowanie nieodpowiednich metod, i fatalne rezultaty restauracji. Byłem i jestem dotychczsa głęboko przekonany, że prof. T. Szydłowski posiadł wówczas świadomość faktycznego stanu rzeczy, czego pełnym wyrazem z jego strony było oficjalne zaproponowanie w y k o n a n i a przezemnie e k s p e r t y z y p r o c e s u r e s t a u r a c j i w obecności kilku fachowych osób. zaproszonych z poza grona komitetu. Wówczas to chciałem dowieść, że typ i charakter okaleczeń i uszkodzeń polichromji Wita Stwosza, obecnie uzupełnionych, zapunktowanych i zaretuszowanych, spowodowany stosowaniem nieodpowiednich metod, jest w przeważającej ilości rezultatem obecnej restauracji. Prof. T. Szydłowski upoważnił mnie, abym następnie w tej sprawie zwrócił się do ówczesnego prezesa komitetu restauracji ołtarza Dr. St. Tomkowicza. Do tego się zastosowałem: wysłałem w tej sprawie odpowiednie pismo do prezesa komitetu; w odpowiedzi otrzymałem odpis listu p. J. Makarewicza i p. J. Rutkowskiego, skierowanego do prezesa i komitetu; list ten był naszpikowany od początku do końca osobistemi wycieczkami pod moim adresem, fałszował fakty, szkalował mnie wobec komitetu, a k o n k r e t n e m o j e z a r z u t y p o z o s t a w i ł b e z o d p o w i e d z i. Napisałem powtórnie do komitetu, przedstawiając groźny dla polichromji ołtarza Wita Stwosza sposób i rezultat restauracji, odpowiedzi już nie otrzymałem, a sprawa restauracji polichromji poszła starym trybem.

Groźnem jest to, że tego rodzaju restauracja polichromji ołtarza Wita Stwosza ma być w najbliższej przyszłości nadal podjętą. Mianowicie pozostawiono w ubiegłym roku nieodrestaurowaną jeszcze polichromję 12 figur apostołów nadnaturalnej wielkości (2,70 m.), z głównej grupy szafy środkowej, pod którą to obecną polichromją, z XVII wieku, znajduje się prawdopodobnie autentyczna, średniowieczna polichromja Wita Stwosza.

5. IV. 1933. *Wacław Szymborski.*

W SPRAWIE RESTAUR. OŁTARZA MARJACKIEGO

Rozwijająca się coraz szerzej dyskusja, jest dowodem, jak konieczną rzeczą było wytoczenie sprawy restauracji marjackiego ołtarza na forum publicznej opinji. Byłoby gorzej, gdyby to nikogo żywiej nie obchodziło, zwłaszcza nas plastyków.

Redakcji „Głosu Plastyków" byłoby bez porównania milej, gdyby na tych łamach okazywać się mogły artykuły o treści zgoła odmiennej, gdyby omawiane były jedynie dobre rezultaty pierwszorzędnej metody pracy i poczynań w każdym kierunku, zarówno naukowym, fachowym jak i artystycznym. Program naszego pisma bowiem idzie po linji omawiania zarówno dobrej sztuki, jak i dodatnich objawów z dziedziny plastyki. Niestety, jakże mało napotykamy takich objawów! Za to, jak wiele spraw nieodpowiednio „załatwionych", które uchodziły u nas płazem milczenia lub obojętności, jak bardzo rozpanoszyła się u nas metoda działania w wygodnie dobranem kółku teoretyków i laików. Mamy już dosyć tych ciasnych, parafjalnych widnokręgów, mamy dosyć uzurpacji rzekomych praw i pretensji do jedynej nieomylnej kompetencji w rzeczach plastyki. Zbyt mało posiadamy w Polsce dzieł sztuki, aby móc nadal tolerować tego rodzaju metody i eksperymenty, choćby nawet proszono o milczenie dla postronnych względów.

Z wysokości teoretycznych autorytetów nazwano nas plastyków „niekompetentnymi" w rzeczach sztuki... Otóż „niekompetentni" pozwolą sobie zadać szereg pytań, prosząc rozgniewanych historyków o jasną i sumienną odpowiedź.

Dlaczego z chwilą wyłonienia się tak wyjątkowo trudnego problemu restauracyjnego, który mógł stanowić ewenement na miarę europejskich zainteresowań, potraktowano całą sprawę tak dorywczo i z taką prowincjonalną małodusznością?

Dlaczego przed przystąpieniem do restauracji tak kapitalnego dzieła sztuki nie powołano do komisyjnego rozpatrzenia sprawy wszystkich sił fachowych w Polsce? Dlaczego nie powołano do tego celu choćby tylko wszystkich sił fachowych, jakiemi wcale

nieźle dysponuje Kraków, a których (bo nie chodzi tu o jednostkę) zupełnie pominięto i o zdanie nie pytano. Dziś przyznaje się nieśmiało konieczność poczynienia „korekty", lecz w porę podawanych przestróg i ostrzeżeń nie tylko, że nie słuchano, lecz zbyto je kpinami.

Wiadomo, jaką plagą wszelkich artystycznych prac kościelnych są natrętcwa dewotek, wysuwanie terminu prac akurat na św. Kalasantego, lub na jakiś „zaszczytny" ślub z gapiami. Pytamy dlaczego nie umiano powstrzymać pośpiechu stosowanego w tak wyjątkowo odpowiedzialnej pracy?

Dlaczego po ustaleniu kierownictwa nie dopuszczono, czy też nie zaproszono w charakterze obserwatorów i asystentów ludzi fachowych, żywiej może zainteresowanych w studjach nad tak ciekawą i rzadką pracą restauracyjną, niż teoretycy sztuki ze swymi cierpliwymi protokułami?

Wiemy, że w kulturalnych krajach dopuszcza się do tego rodzaju studjów nawet cudzoziemców, tak, że w rezultacie nasi fachowcy mogą wzbogacać swe studja praktyczne wszędzie, ale nie u siebie w kraju. Jakiem prawem zmonopolizowano możność wykonywania zdjęć fotograficznych, a nie pozwolono wogóle na studja nad stroną artystyczną rzeźb i polichromji przez notatki malarskie lub kopiowanie. Faktem jest, że plastycy nasi, którzy zagranicą otrzymywali wszelkie po temu prawa i swobody nie mogli czynić studjów — żywych, nie teoretycznych — nad sztuką we własnej ojczyźnie. Choćby nawet bardzo pragnęli nawiązywać do własnych dobrych tradycyj artystycznych.

Dlaczego dziedzina sztuki ma być u nas wyłącznym terenem dla papierowych gmerań i szufladkowych klasyfikacyj? Jesteśmy mocno przeświadczeni, że sztuka zaczyna się właśnie tam, gdzie się kończy rola teoretyka i historyka sztuki.

Czytamy w prasie niemieckiej, że za parę tygodni otwartą będzie w Norymberdze wielka wystawa dzieł Wita Stwosza, pojęta zarówno jako świetna manifestacja i popularyzacja artystyczna, jak i nienajgorsza propaganda. Rzucamy wielkiej wagi pytanie i oskarżenie zarazem:

Dlaczego nie dano dokonać w Polsce tego, co mogli uczynić Niemcy i co przedewszystkiem potrafią oni wyzyskać na naszą niekorzyść? Dlaczego tam w Norymberdze umiano pokonać wszelkie trudności i przeszkody, a dlaczego u nas sprawę wystawy tak nie doceniono i lekceważono?

Do urządzenia w Krakowie wspaniałej wystawy W. Stwosza nie trzeba było specjalnego trudu prócz głębokiego zrozumienia i dobrej chęci. Stworzyła się po temu jedyna w ciągu setek lat okazja z racji dokonywania prac restauracyjnych właśnie w przeddzień 400-letniej rocznicy Wita Stwosza.

Stwierdzamy, że my właśnie, „niekompetentni" plastycy, dążyliśmy z całych sił do realizacji tejże wystawy [1] — i stwierdzamy, że do wystawy tej nie dopuszczono ze względów tak małostkowych i parafjalnych, że niepodobna dłużej kompromitacji tej przemilczać.

Jako główny argument przeciw wystawie usłyszeliśmy obawy, że „z wystawy mógłby sobie ktoś zabrać pod pachę jakiegoś aniołka i wynieść na miasto". Trudno nam było przekonywać ludzi, którzy najwidoczniej nigdy w życiu nie bywali na wystawach dzieł sztuki — ani też rozwiać obaw, że masywne płaskorzeźby wielkości dużej szafy nie dadzą się tak łatwo schować pod surdut. Wskazywano na trudności transportu, choć na lokal wystawy upatrzono nowy Dom Katolicki, położony niemal vis-à-vis pracowni restauracyjnej. Narzekano na brak funduszów, a z lekkiem sercem zrezygnowano z dochodów, jakie po, europejsku zorganizowana wystawa przynieść miała restauracji Marjackiej świątyni.

Opowiadano o urojonych obawach co do wystawy publicznej, a na ileż groźnych prawdziwych niebezpieczeństw narażano dzień w dzień subtelnie rzeźbione kruche arcydzieła, stłoczone w niebywałej ciasnocie i stojące wprost na podłodze, wpuszczając do pracowni powołanych i niepowołanych, którzy nieraz nawet od palenia papierosów nie umieli się wstrzymać, tam, gdzie było tyle palnego materjału i gdzie używano tak łatwo zapalnych środków.

Pytamy następnie, dlaczego do wystawy nie dopuszczono choćby z tych tylko względów, że orędzie Watykanu, jakie ukazało się w połowie ubiegłego roku, nakazuje wprost władzom kościelnym propagowanie dzieł sztuki chrześcijańskiej, które należą do dobrej i wielkiej tradycji, a artystom zaleca gorąco nawiązywanie do nich w nowoczesnej twórczości religijnej?

Pisano niedawno o tragedji Stwoszowego arcydzieła, tragedji 4-ech setek lat niedoceniania i postponowania. Podobnie dzieje się ze wszystkiem u nas w sztuce. Odnosimy wrażenie, że nic się pod tym względem nie zmieni u nas, jeśli w rzeczach sztuki i honoru naszej kultury, decydować będą ludzie o parafjalnych horyzontach i papierowej kulturze artystycznej.

W SPRAWIE MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH W NIEPOŁOMICACH

W związku z końcowym ustępem notatki p. H. G., zamieszczonym w poprzednim numerze naszego pisma, nasunęły się pewne kwestje, których wówczas z powodu szczupłości miejsca nie mogliśmy szerzej omówić, a które dzięki temu stały się podstawą do rozmaitej interpretacji zarówno roli Krakowskiego Urzędu Konserwatorskiego i autora restauracji p. W. Szymborskiego, jak również stanowiska w tej sprawie naszej Redakcji. Powracamy więc teraz do tych spraw, aby je bliżej i należycie oświetlić.

P. W. Szymborski w pierwszych etapach pracy wykonał próbę restauracji przez zapunktowanie miejsc uszkodzonych i pustych na pewnym jedynie fragmencie. Jak wiadomo przy restaurowaniu malowideł ściennych stosować można kilka metod, jak np. rekonstrukcję, restaurację lub tylko konserwację danego objektu.

Komisja konserwatorska w składzie: P. generalnego konserwatora J. Remera, konserwatora krakowskiego P. B. Tretera, Dra St. Tomkiewicza, J. Rutkowskiego i prof. Dra T. Szydłowskiego wybrała po obejrzeniu próby restauracji, metodę wyłącznie konserwacji, do czego się p. W. Szymborski zastosował [1] w dalszem przebiegu pracy. Zaś wykonane przy próbie restauracji punktowania zostały usunięte.

Tymczasem w piśmie Komitetu Restauracji ołtarza Marjackiego („I. K. C.", dnia 19. III. 1933 r.) znajduje się wzmianka, usiłująca osłabić fachowe kwalifikacje p. W. Szymborskiego, określając go równocześnie, jako „debjutanta" w tego rodzaju pracach.

W oświetleniu tych faktów podkreślić należy, że władze konserwatorskie nie udzieliłyby p. W. Szymborskiemu tak odpowiedniej pracy, gdyby nie posiadał za sobą szeregu należycie wykonanych prac konserwatorskich, np. na Jasnej Górze i w Zamku na Wawelu [2].

Imputowanie zaś Redakcji naszej tendencji reklamowania kogokolwiek odpieramy kategorycznie.

Redakcja.

---

[1] Patrz artykuł Wł. Skoczylasa w „Gazecie Polskiej" z dnia 20. listopada 1932, „Głos Plastyków", Nr. 9—10 z listopada 1932.

[1] Dodajemy do orjentacji, że nie bez wpływu na odnośną decyzję pozostał fakt, że malowidła te znajdują się w miejscu będącem na uboczu (dawna zakrystja) i nie służą do celów kultu.

[2] Przyczem w imieniu prawdy stwierdzamy, że również konserwacja malowideł niepołomickich została dokonana w sposób korzystny i dodatni w dotychczasowem stadjum przeprowadzonych robót.

LIST Z WARSZAWY

Wystawa Sztuki Sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki wykakazała jeszcze raz ową prawdę, że można być politycznie i społecznie awangardzistą, tj. być pod względem idei społecznych rewolucjonistą i nowatorem, a w sztuce, w nowych zdobyczach plastycznych ignorantem i paseistą.

Rewolucja komunistyczna w Rosji rozpoczęła się sztuką nową i śmiałą. W poezji futuryzm z Majakowskim i Błokiem na czele, w malarstwie i architekturze konstrukcjonizm i suprematyzm z Malewiczem, Tateinem, czy rosyjski ekspresjonizm Kaudyńsky'ego.

Awangardowe malarstwo rosyjskie wpłynęło bardzo dodatnio na dekorację teatralną, a inicjatywę tej nowej dekoracji plastycznej dał rosyjski Teatr Kameralny.

Na obecnej wystawie sztuki sowieckiej (która do Warszawy przybyła pono z Wenecji) nie widzimy wcale dzieł tych młodych i śmiałych artystów, którzy swą pomysłowością i twórczem nowatorstwem wzbudzili tyle szacunku dla młodej sztuki sowieckiej.

Na obecnej sowieckiej wystawie widzimy ze zdziwieniem cały tłum artystów „ancien regime'u", starą gwardję malarzy jeszcze z czasów carskich, którzy swym niewybrednem i nieszukanym naturalizmem obrzydzili do reszty wszystkim ten pompieryzm rosyjski. A obok tych naturalistycznych obrazów ze szkoły Wodkina czy Maljawina widzimy całe panoramy (niby tablice propagandowe dla rozwieszania w klasach szkolnych) „obrazów", przedstawiające fabryki, prace w kołchozach, czy też ćwiczenia żołnierzy czerwonej armji.

Widzimy tam także rysowane z fotograficzną dokładnością portrety obecnych członków rządu sowieckiego.

Jestem zdania (jak zresztą wielu w Polsce), że podziwiać należy wielki, wprost gigantyczny trud i pracę, jakich podjęły się Sowiety dla zorganizowania opuszczonej i zanarchizowanej przez caryzm wielkiej Rosji. Musimy mieć podziw i cześć dla tego wielkiego trudu rosyjskiego, który z takim zapałem garnie się do pracy kulturalnej i wyplenienia zastarzałych przesądów „starego świata", ale dziwić się należy, że pokazano nam tylko tę paseistyczną, ilustratorsko-łagodną sztukę współczesnej Rosji, jakby w celu zjednania sobie wszystkich peseistów i konserwatorów zachodu.

Ale ta niekompletna wystawa ma także drugą lepszą stronę. Jest na tej wystawie kilkanaście obrazów, które jako „qualite", jako wartość plastyczna, zasługują na prawdziwe uznanie.

Wystawa sowiecka w Warszawie jest bardzo krytykowana, a szczególnie przez młodych i żądnych sensacji „pięknoduchów" i perwersyjnych estetów, którzy byli pewni, że na sowieckiej wystawie zobaczą jakieś bête noir, jakiegoś dwustukilowego „fenomena" z dwoma głowami lub brunetkę, damę z długą czarną brodą. Tymczasem spotkał ich zawód, zobaczyli trochę fabryk i kilka dobrze namalowanych, chociaż już peseistycznych obrazów.

Drugą „sensacją" dla snobistyczno-artystycznej Warszawy był przyjazd Marinettiego. Dziś w Polsce (a przynajmniej w Warszawie) już prawie każdy student gimnazjalny wie zapewne, kto jest Marinetti, — a to dzięki reklamie, jaką urządziły mu różne wywiady, bankiety i śniadania. Wódz rewolucyjnych futurystów włoskich, który z tonu gwałtownego tak wnet przeszedł do kompromisu z nacjonalizmem włoskim, był bardzo czule przyjmowany przez tych nawet, którzy kilkanaście lat temu nas formistów i futurystów polskich (Jasieński, Młodożeniec, Czyżewski, Stern, Wat, Pronaszko Zbigniew i Andrzej, Gotlib Henryk, Zamojski) obrzucali zgniłemi jajami, pakowali do kozy, konfiskowali książki, mazali obrazy i wywieszali na nich kartki z napisem „koń by się śmiał...". Dziś tym nieszczerym, kabotyńskim, „końskim" uśmiechem witali pana Marinettiego, bo p. Marinetti dziś już nie jest „pętającym się" futurystą lub formistą, ale ponoć osobistym przyjacielem Mussoliniego, członkiem czy sekretarzem włoskiej Akademji i nosi złotem wyszywany m u n d u r i p i r o g.

Ci sami poeci, „Skamandryci", którzy z taką zawiścią trawestowali nasze prace i na naszych futurystycznych wieczorkach wyjąc, wyśmiewali nasze wiersze, dziś złożyli pokłon p. Marinettiemu, bo p. Marinetti jest „włoski" (a zatem lepszy jak polski) i nosi mundur akademicki. Naturalnie, wiadomo, że rzadko nam imponuje nasz autorytet. „Paw i papuga" Słowackiego coraz częściej przychodzi na tapet w obecnej naszej sztuce i literaturze.

Nikt z krytyków (albo bardzo mało) nie chce wiedzieć o tem, że formiści i futuryści polscy dali nowe malarstwo i nową poezję w Polsce. Inni stroją się w pióropusze „śmiałych i oryginalnych nowatorów" (patrz artykuł p. Jarosława Iwaszkiewicza w „Le Journal des Poètes", Nr. 8, z dnia 29 stycznia 1933, Bruksela), gdy w rzeczywistości byli tylko epigonami wyłysiałej Młodej Polski lub huculsko-kogutkowo stylizowanej krakowskiej „Sztuki".

Ostatnio w kilku pismach ukazały się (podpisane lub nie podpisane), zjadliwe „artykuły" przeciw młodej i najmłodszej sztuce polskiej. Niedawno w jednym z numerów „Wiadomości Literackich" ukazał się artykuł p. t. „Powrotna fala", podpisany przez p. Józefa Czajkowskiego.

Muszę wyznać szczerze i bez bojaźni, że często czytuję czasopisma polskie, gdzie spotyka się wiele wodnistych wynurzań i wylewów mazgajowatych uczuć na cierpliwym papierze. Ale takiego steku głupstw i nonsensów już dawno nie czytałem. P. Czajkowski po mętnem dowodzeniu, że „pokazujemy cudzoziemcom tylko to, co u nas zrobione zostało przez Niemców, Włochów, Francuzów" twierdzi, „że nie mamy się czem szczycić" i że „przez tyle wieków żyliśmy cudzym kosztem, nie wnosząc nic do wspólnego skarbca kultury świata...".

Wreszcie p. Czajkowski dowodzi, że temu wszystkiemu winna jest współczesna „zgniła" sztuka zachodu. Ta „szelma" pozbawiła nas współczesnego wielkiego malarstwa „rodzimego" czyli „narodowego". Wymyśla szkole prof. Pankiewicza w Paryżu (jako ekspozyturze Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych) i dowodzi, że tam właśnie stąpają po „wydeptanych(!) drogach zachodu", które rzekomo tak szkodzą „rodzimej" nowej sztuce. Ale jaka to ma być ta sztuka „rodzima" i jakie to mają być te „narodowe" wzory, o tem nam p. Czajkowski nie pisze.

Ale zato cokolwiek niżej czytamy takie pełne eleganckich epitetów zdanie (pod adresem młodej polskiej sztuki): „Dlaczego dajemy wmawiać w siebie, że kawałek płótna pokrytego najtańszym materjałem, wyobrażający spuchniętego, koślawego potwora (sic), wiecznie myjącego swój obmierzły zadek (sic), — (to ciągle p. Czajkowski, który mówi) — „do którego schodzą się tłumy ludzi, okłamując się nawzajem(!), dlaczego milczeniem pozwalamy na tolerowanie podobnych okropności...".

Dlaczego, dlaczego..., (niestety, — jedną ręką trzymał się sztachety...) dlaczego — p. Czajkowski Józef zabrał się do pióra?!

Ot jeszcze jeden l e k a r z naszej sztuki. Wprawdzie nie „tybetański", ale „rodzimy"...

Tytus Czyżewski.

KRONIKA

KRONIKA WYSTAW

KRAKÓW. W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto w marcu wystawy zbiorowe E. Krchy, J .Karszniewicza, wystawy „Grupy Dziesięciu" (Bunsch, Chmurski, Grott, Fedkowicz, Hofmann Karpiński, Machalski, Popławski, Samlicki, Serwin), wystawę grafików i medaljerów czeskich.

W Krakowskim Żydowskim Domu Akademickim otwarto w tym samym czasie wystawę grupy „Jednoróg".

WARSZAWA. Instytut Propagandy Sztuki gościł u siebie reprezentacyjną wystawę artystów Federacyjnej Republiki Sowieckiej. Jak słyszymy następstwem tej wizyty sztuki rosyjskiej w Polsce będą wymienne wystawy sztuki naszej do Lenigradu, Moskwy, Charkowa i Kijowa. Należy życzyć sobie, by te wystawy były lepiej urządzane, niż dotychczasowe pokazy zagraniczne w Wenecji lub innych stolicach Europy.

POZNAŃ. W Muzeum Wielkopolskiem otwarto wystawę retrospektywną trzech grafików, a mianowicie: Marjana Jaroczyńskiego (1819—1901), Stanisława Łukomskiego (1835—1867) i Jana Mycielskiego (1864—1913).

W Towarzystwie Sztuk Pięknych odbyła się wystawa grupy artystów pomorskich: Brzęczkiewicza, Chmury, Jaczyńskiego, Gajewskiego, Kluski, Krasowskiego, Mokrzyckiego, Turwida, Szmaja, Kobuckiego i Trieblera.

Obecnie otwarto wystawę poznańskiej grupy „Plastyka", której członkami są: B. Bartel, K. Dąbrowska, Z. Dziurzyńska-Rosińska, Z. Eichler, J. Eichterowa, H. Jackowski, W. Kaim, W. Marcinkowski, J. Oźmin, L Oźminowa, P. Pogowski, L. Prauziński, M. Samlicki, B. Serwin, F. Szmyt, Z. Szpingier, T. Walkowski, J. Wroniecki. J. Wysocki.

PARYŻ. Muzeum Sztuki Dekoracyjnej (Musée des Arts Décoratives) otwarło wystawę pod tytułem „Un Siecle de Caricature". Spotykamy tam nazwiska takie, jak Daumier, Karol i Horacy Vernet, Delacroix, Mornier, Debucourt, Toulouse-Lautrec i wielu innych.

W galerji Paul Rosenberg urządzono wystawę rysunków Degasa i chociaż nie uwzględniono pierwszych bardzo charakterystycznych rysunków z młodszych lat jego twórczości, to jednak wystawa przedstawia się interesująco.

W galerji Quatre Chemins wystawiał malarz polski Rosental.

RZYM. W galerji „Valle Giulia" w Rzymie odbyła się wystawa sztuki dawnej, zaingurowana przez Towarzystwo krzewienia badań nad krajami śródziemnomorskiemi (Société pour le Developpement des Etudes Mediterranéennes). Wystawa miała za zadanie pokazać dorobek sztuki na ziemiach dawnej Italji od czasów najdawniejszych aż do wieku IV naszej ery. Wśród eksponatów było bardzo dużo wykopalisk poczynionych we Włoszech.

KRONIKA ARCHITEKTONICZNA

KONKURSY

Gmina miasta Krakowa rozpisuje trzy konkursy urbanistyczne i architektoniczne.

Pierwszy z tych konkursów to konkurs na projekt zabudowania gruntów poaugustjańskich.

Grunta poaugustjańskie ani położeniem swojem, ani przeznaczeniem, niczem się nie wyróżniają od bardzo wielu innych terenów rozplanowanych i zabudowanych bez zasięgania opinji szerokich sfer architektów i urbanistów. Ponadto podział terenu na bloki jest już z grubsza dany szeregiem zatwierdzonych linij regulacyjnych i wlotami istniejących ulic, stwarzającemi schemat podziału, dopuszczający nieznaczne już tylko odchylenia.

Na pozór więc zadanie konkursowe jest dosyć ubogie i niewdzięczne, a przedewszystkiem nieefektowne i „niereprezentacyjne". Jednak właśnie w tej przeciętności i „banalności" tematu leży jego bardzo wielka doniosłość.

Bo zastanówmy się tylko!

Chodzi o zaprojektowanie przeciętnej dzielnicy mieszkalnej (czynszówki, parę szkół, hale targowe) w stronie miasta zamieszkałej przeważnie przez uboższą ludność (kolejarze, robotnicy, funkcjonarjusze pobliskich szpitali). Ten bardzo zwykły program rozwiązać trzeba w również zwykłych warunkach, a więc przy blokach zwykłych kształtów i wymiarów, i z zachowaniem warunku, że poszczególne parcele będą oddzielnie zabudowywane przez prywatnych nabywców.

Uniemożliwia to stosowanie radykalnych sposobów zabudowania, wykształconych we współczesnem budownictwie współdzielczem, gdzie się ustawia jednolicie zaprojektowane szeregi domów, niezależnie od biegu ulic i nie troszcząc się o bezpośredni dostęp z ulicy do każdych bez wyjątku drzwi wchodowych.

Ta każda kamienica musi mieć własny dostęp z ulicy i własne wystarczające podwórze. Wobec tego sposób parcelacji bloków nie może zbytnio odbiegać od powszechnie używanego, a ulice muszą być zaprojektowane w tradycyjny i nieraz dziś krytykowany sposób, jako „korytarze między domami".

Jednakże w obrębie tego tradycyjnego schematu dążyć trzeba do zapewnienia jak największej ilości okien dobrych, warunków naświetlenia i nasłonecznienia, a także wyglądu i widoku. I to zgodnie z dzisiejszemi wymaganiami dać trzeba oknom podwórzowym zupełnie równorzędne z „frontowemi".

Chodzi więc o uzyskanie pewnej jednak jednolitości i planowości w zabudowaniu wnętrz bloków, i o zabezpieczenie jej wewnętrznemi linjami regulacyjnemi tak, aby powstać tu nie mogła taka chaotyczna gmatwanina ciemnych podwórek, poprzedzielanych gęsto ustawionemi oficynami, jaką widzimy w sąsiednich dzielnicach po drugiej stronie toru kolejowego.

Dobre rozwiązanie tego trudnego zagadnienia, dające korzystne warunki mieszkaniowe bez nadmiernego redukowania powierzchni zabudowanej, będą się oczywiście nadawały do użycia nietylko w tym jednym wypadku, ale i w wielu innych podobnych. Rozpatrywany z tego punktu widzenia temat konkursu staje się odrazu szeroki i zupełnie ogólny. Nie chodzi już o jakieś dość obojętne grunta poaugustjańskie między ulicą Grzegórzecką a targowicą i cmentarzem żydowskim. Grunta te stają się *typowym przeciętnym przykładem*, a konkurs na ich rozplanowanie sposobnością wypowiedzenia się na temat zagadnienia, swą powszechnością najdonioślejszego, jakiem jest należyte rozwiązanie zbiorowiska domów mieszkalnych.

Tak ogólnego znaczenia niema konkurs drugi na uporządkowanie Rynku Głównego wraz z placem Marjackim i Małym Rynkiem. Rozwiązania uzyskane drogą tego konkursu mogą się nadawać do zużytkowania tylko w tym jednym wypadku i w żadnym innym.

Z natury rzeczy będzie to konkurs przedewszystkiem na *zabudowanie* Rynku. Przypomnieć warto, że na ten temat toczyła się jakieś cztery lata temu długa i zajadła polemika w kilku krakowskich dziennikach, podczas której ujawniły się poglądy i zamiary częściowo dość nieoczekiwane i niefortunne. I tak niektórzy chcieli pokryć większą część powierzchni rynku trawnikami lub kwietnikami, a nawet zagajnikami stale zielonych drzewek iglastych; inni

zało, z gorliwością godną lepszej sprawy, domagali się całkowitego wygolenia nawet tych nielicznych drzew, które dziś na Rynku rosną. I jedni i drudzy zgodni byli w żądaniu usunięcia z Rynku ruchu targowego, nie zdając sobie z tego sprawy, że taki plac, jak Rynek powstał, jako plac targowy ,i że bez ruchu targowego staje się martwym, jak martwym jest już Mały Rynek z tramwajem, a bez straganów.

Były to zresztą przeważnie głosy nie architektów i wogóle nie techników. Miejmy nadzieję, że fachowi uczestnicy obecnego konkursu będą traktowali Rynek, nie jako kwietnik, lecz, zgodnie z jego charakterem, jako plac i że z drugiej strony będą dążyli do uwzględnienia i zużytkowania istniejących nielicznych drzew, pamiętając o tej zbyt często zapominanej prawdzie, że drzewo można ściąć w kilkanaście minut, ale na jego wyrośnięcie trzeba czekać kilkanaście lat.

Poza kwestją zabudowania będzie jeszcze do przemyślenia kwestja odwachu oraz kwestja Wikarówki, jako parawanu korzystnie oddzielającego zaciszny zakątek przy kościele Marjackim i św. Barbary od ruchu i zgiełku na Małym Rynku.

Trzecim konkursem rozpisanym przez Gminę jest konkurs na Muzeum Narodowe, a raczej na architektoniczne ukształtowanie gmachu, którego rzut jest już opracowany przez budownictwo miejskie, oraz na urbanistyczne rozwiązanie jego otoczenia u wylotu ulicy Wolskiej.

Takie postawienie zadania konkursowego („konkurs na paradę") w zasadzie trudno uznać za właściwe. W danym wypadku będzie jednak dopuszczalne czynienie w rzutach takich zmian jakie konkurujący uznawać będą za potrzebne, czyli, że opracowane już powierzchniowo i użytkowo rzuty stanowić będą t. zw. podkład.

Konkurs zyska niewątpliwie dużą popularność swym charakterem monumentalnym i reprezentacyjnym.

Z ŻYCIA Z. A. W. K.

Przy Związku Architektów Województwa Krakowskiego, w obecnym jego lokalu w „Domu Artystów" przy pl. św. Ducha, otwartą zostaje „Poradnia Architektoniczna".

Zadaniem Poradni będzie udzielanie porad fachowych w sprawach związanych z architekturą, oraz wskazywanie członków Związku, którzyby się podjęli prac projektowanych. W sprawach ważniejszych Poradnia rozpisywać będzie konkursy między swymi członkami.

Poradnia jest Sekcją Związku i pracuje z nim w porozumieniu. Przewodniczącym wybrano prof. Gałęzowskiego.

Delegatami urzędującymi na pierwsze trzy miesiące (kwiecień-czerwiec) zostają architekci Struszkiewicz, Nowak i Świszczowski.

Delegaci urzędują we wtorki i piątki od godz. 11—1 przedpoł. w lokalu Związku, Dom Artystów, Plac św. Ducha L. 5, I. piętro.

Nakładem Związku ukazała się broszurka pod tyt. „Kim jest architekt", objaśnienie zakresu działania architekta, przetłumaczona z oryginału niemieckiego Artura Gruenbergera przez arch. Bogdana Laszczkę. Tłumacz uzupełnił broszurę obszernym wyciągiem obowiązujących ustaw z zakresu prawno-budowlanego, przez co broszura staje się bardzo użyteczną dla każdego budującego lub zamierzającego budować. Cena broszury 50 groszy.

KRONIKA ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE

KRONIKA Z ŻYCIA ZWIĄZKU

W ostatnich czasach sprzedano z prac nadesłanych do Salonu Związku 16 obrazów za łączną sumę 1.070 zł.

Jest to dowodem, że bez specjalnej reklamy, a tylko dzięki zapobiegliwości Prezesa A. Szyszko-Bohusza i Zarządu, akcja pomocy Kolegom była i jest zawsze główną wytyczną Instytucji.

Na posiedzeniu Wydziału w dniu 15. III. br. przyjęto regulamin Poradni Artystycznej Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków, przedstawiony do zatwierdzenia przez Komisję Regulaminową. Wszelkie agendy Związku zostają ujęte w dwie naczelne grupy, zawodową i ogólną. Grupy te dzielą się na sekcje. Obowiązkiem członków jest należeć do jednej takiej sekcji, o ile pragną korzystać z materjalnych korzyści Związku. Następujące sekcje znajdują się w stadjum organizacji: ogólne: Sekcja doraźnej pomocy, Sekcja wystaw i sprzedaży dzieł sztuki, Sekcja wydawnicza, Sekcja odczytowa, Sekcja imprez towarzyskich. Dział zawodowy: Sekcje malarzy, rzeźbiarzy, grafiki użytkowej, malarstwa dekoracyjnego, przemysłu artystycznego i architektury wnętrz. Kierownicy Sekcji zawodowych prowadzą agendy Poradni artystycznej Związku. Sekcje zawodowe pozostają w kontakcie z Poradnią architektoniczną Związku Architektów Wojew. Krakowskiego.

Wobec ciężkich warunków w jakich żyją dzisiaj szerokie warstwy społeczeństwa, a zwłaszcza wolne zawody, Sekcja doraźnej pomocy, chcąc przyjść członkom Związku z pomocą, uzyskała w Województwie (Wydział opieki społecznej) przychylne załatwienie swoich postulatów. Jako pierwszą pomoc otrzymano możność korzystania z obiadów bezpłatnych w kuchni „Bezrobotnych pracowników umysłowych" na ulicy św. Jana 3. Bliższych informacji udziela Zarząd Związku.

Staraniem Prezydjum Krakowskiego Towarzystwa Miłośników Książki otwarto w lokalu Miejskiego Muzeum Przemysłowego przy ul. Smoleńsk wystawę chińskich ludowych drzeworytów z kolekcji p. Witolda Jabłońskiego, b. lektora języka francuskiego w Pekinie, obecnie lektora języka chińskiego U. J. w Krakowie. Wystawa ta przedstawia się bardzo interesująco i obejmuje około 200 okazów. Zaznaczyć należy, że równocześnie odbywa się w Paryżu (w Musée Guimet) identyczna wystawa dubletów, wystawionych w Krakowie drzeworytów.

UNIWERSALNY RZEŹBIARZ

Poruszona obecnie na łamach pism codziennych sprawa budowy gmachu pocztowego w Gdyni, ujawniła parę charakterystycznych szczegółów odnośnie do sposobu rozdawania prac artystycznych przy budynkach rządowych. Przytaczamy parę wypadków z toczącego się porcesu, opierając się na prasie warszawskiej. Jak podaje „Wieczór Warszawski" z dnia 2-go kwietnia 1933 roku: panu kpt. Miszewskiemu zaproponowano urządzenie i zaprojektowanie wnętrza gmachu pocztowego w Gdyni. Jak wynika z zeznań kpt. Miszewski za tę pracę otrzymał 30.000 zł. Jednakże na tem nie koniec. W trakcie budowy inż. Ruszkowski uznał, że wygląd budynku jest mało reprezentacyjny i powziął postanowienie ozdobienia zewnętrznej elewacji przez umieszczenie rzeźb.

Również i tę pracę powierzył kpt. Miszewskiemu, który znowu otrzymał, jako honorarjum 30.000 zł. Zaciekawiony temi wiadomościami, ujawnionemi na przewodzie sądowym, prokurator Grabowski zapytał kpt. Miszewskiego, czy otrzymał już inne podobne zamówienia rządowe. Kpt. Miszewski przyznał, że na P. W. K. urządzał salę dla M. S. Wojsk., za której wykonanie zapłacono mu

64.000 zł. Pomnik marszałka Piłsudskiego, mimo nagrody przyznanej komu innemu, także wykonuje kpt. Miszewski.

Jak w świetle tych faktów wyglądają starania artystów o zyskiwania zamówień drogą konkursów? i w jakim świetle wychodzi tu rola ówczesnego Departamentu Sztuki, nie potrzeba chyba dawać komentarzy.

COLLECTION DURAND

W ostatnim numerze (Nr. 11—12) zamieściliśmy dwie reprodukcje obrazów Sisley'a i Pissarro'a, według fotografji dostarczonych nam uprzejmie przez Collection Durand-Ruel w Paryżu, gdzie wymienione obrazy się znajdują.

Powyższe podajemy do wiadomości na prośbę właścicieli, przepraszając ich za mimowolne niedopatrzenie.

LISTY NADESŁANE

LIST I

Jestem stałym czytelnikiem „Głosu Plastyków", stale również czytuję „Gazetę Polską", gdzie interesują mnie szczególnie artykuły prof. Wł. Skoczylasa, b. szefa Departamentu Sztuki. Odnoszę wrażenie, że zamieszczane w piśmie tem artykuły z dziedziny zagadnień plastyki należy uważać za poważny wyraz stanowiska w rzeczach naszej sztuki ze strony t. zw. czynników miarodajnych. Tymczasem napotkać tam można na sądy i opinje, które częstokroć budzą zdziwienie. I tak w Nr. z dnia 8. IV. br. pisze p. Wł. S. „Jeszcze o domie Feniksa" w Krakowie. Na temat ten już tyle pisano, że nie wartoby do tej sprawy powracać, gdyby nie uderzał nas swoisty sposób rozumowania autora. P. Wł. S. atakuje nie samą budowlę, ani też jej architekturę, lecz to, że postawiono ją na rynku krakowskim, gdzie przez 700 lat działo się wszystko jak najlepiej, gdy dopiero w 701-ym roku zjawił się tam ów nieszczęsny „intruz".

A więc przez siedm wieków, według takiego rozumowania, wolno, było każdej epoce dorzucać dokumenty własnego stylu, tylko nie wolno tego czynić nam współczesnym! Lepiej więc byłoby zostawić szpetny parkan albo sfałszować jakiś gotyk lub renesans? Całe szczęście, że przez siedm wieków nikt nie rozumował w ten sposób na krakowskim rynku i wpuszczono tam intruza — Sukiennice, wpuszczono intruza ratuszowego — ba — zastanowić się wypadałoby, czy sama Marjacka świątynia nie była też intruzem dla niewątpliwie bardzo zabytkowego rynku o drewnianej architekturze i krytych słomą stodołach? Ale i one też właściwie były intruzami, bo przedtem, jak o tem dobitnie świadczą nazwy Dąbia, Dębnik lub Zwierzyńca, musiała być wokół puszcza — zabytkowy, rasowy las. Zaiste bardzo *lasowa* logika.

Następnie p. Wł. S. pisze, że cóż z tego, że Marinetti'emu podobał się ów nowoczesny gmach w rynku krakowskim, wszak on, Marinetti, z największą ochotą spaliłby sam kościół Marjacki! Znów zadziwiająco trafne ujęcie rzeczy. Nie chodzi mi o obronę Marinetti'ego, uderza mię płytkość oklepanych sądów w stosunku do t. zw. ultramodernistów. Można rozmaicie ustosunkowywać się do ich sztuki, można ich nie uznawać wcale — nikt nie twierdzi, że tylko oni mają rację w sztuce i to we wszystkiem, — ale nie podobna widzieć w nich tylko barbarzyńców, którzy odnosić się muszą do sztuki minionych epok z jakąś nienawistną pogardą, że ideje, jakie głoszą wykluczać muszą całkiem poprostu sztukę inną niż ta, która się od nich dopiero „zaczyna". Wszyscy kulturalni ludzie w Europie wiedzą dobrze, że rzecz ma się właśnie naodwrót, że np. Picasso umie uchylić czoła przed fryzem z Partenonu lub Rafaelem, a Marinetti np. umie podziwiać Tycjana lub Delacroix, i że tak czyniąc, są w całkiem normalnej zgodzie ze swą nieprzeciętną kulturą a w zupełnym porządku ze swą własną sztuką. Mamy na to nawet przykłady na naszym terenie. Nie znamy sądów Marinetti'ego o zabytkach Krakowa, wiemy natomiast co na ten temat mówił jeden z fundatorów francuskiego kubizmu Albert Gleizes, wybitny przedstawiciel odmiennego niż Marinetti kierunku, w każdym razie jeden z czołowych dziś ultramodernistów. Z artykułu napisanego w formie djalogu, jaki zamieściły „Wiadomości Literackie" w Nr. 49 z r. 1930, cytujemy parę odnośnych zdań:

Wnętrze kościoła P. Marji. Ołtarz Wita Stwosza. Długie milczenie, wreszcie — Gleizes: Tak, to jest pełne formy, już przychodzi tu tchnienie rozkładu, zmiękczenia i niepokoju. Ale jednak widzi się jak doskonale układają się linje kompozycyjne wedle dawnej dyscypliny. — Dziedziniec na Wawelu — Gleizes: Wspaniały podwórzec. Nie widziałem nigdy nic podobnego. Pamięta pan, jak zamilknęliśmy, stanąwszy tam. A jednocześnie jest to pełen intymności... — Komnaty na Wawelu — Gleizes: W tych salach uderzył mnie ornament cięty w kamieniu nad każdemi drzwiami. Ludzie, którzy to wykonywali, byli niesłychanymi poetami matematyki. Krakowianin: naturalnie, że jako kubista musiał pan ocenić tego rodzaju wytwór gotyku! Gleizes: Który jest tak nawskroś nowożytny, tak zupełnie odpowiadający temu, do czego wszyscy dążymy w poszukiwaniu i rozwijaniu formy. Tak, tam jest niesłychane rozwijanie formy. Prawie, że „developpements" Boccioniego. — Mowa o tkaninie z Tournai na Wawelu. — Gleizes: W niej znów jest ta cudowna dyscyplina linij, kompozycja pełna mądrej wiedzy. Ten arras, te odrzwia, i stare pułapy o potężnych masach doskonale zrównoważonych pomiędzy sobą, a doskonale odpowiadających skali sal, oto czego nigdy nie zapomnę! — Rozmowa w kościele Franciszkanów o polichromji Wyspiańskiego. — Gleizes: Jest to próba dokonana w epoce, która architektury wogóle nie rozumiała. Ta dekoracja oczywiście zupełnie rozrywa architekturę. Przytem sama niema w sobie jednolitości. Zestawienie róż, o trochę secesyjnym, ale silnym i naturalistycznym rysunku, z geometrycznym wzorem tła jest błędem. To dwie odmienne interpretacje kształtów, dwa odmienne nastawienia oka w tym samym dziele. Ale tak robiono wówczas na całym świecie. Krakowianin: Pan, panie Gleizes, wychodząc z tego kościoła z zachwytem oglądał prostą płytę grobowcową w kruchcie, pokrytą gotyckiemi napisami. Gleizes: Tak, tam naraz odezwał się dawny umiar, dawne, pełne instynktownej wiedzy rozmieszczenie ornamentu na powierzchni. Wogóle macie tu odrębny, a wspaniały gotyk. Weźmy np. kolumny w podwórcu Bibljoteki i ich ornament wycinany, matematyczny. To ten sam duch, co w odrzwiach królewskiego zamku. I ten sam co w naszej, mojej własnej sztuce! Wyrzeczenie się — tak bolesne czasem — wszelkiej imitacji. Bo ileż uroczych szczegółów ma natura! Ileż wysiłku trzeba, aby ascetycznie zrzec się ich na rzecz czystej formy!

Jestem przekonany, że owi „futuryści, kubiści i inni ultramoderniści, gdyby nie byli ludźmi wysokiej kultury, dawnoby już zniknęli z horyzontów europejskich stolic, gdzie wiele się nieraz wybacza, ale nie przebacza się nigdy płytkości i powierzchowności w kulturze artystycznej.

Jest jeszcze jeden ciekawy szczegół, ale już w „Krakowskim Ilustrowanym Kurjerze Codziennym" z racji wywiadu z prof. Wł. Jarockim. Jaka szkoda, że „I. K. C." tak późno dowiedział się, że

ci niekulturalni bolszewicy mają u siebie wspaniałe zbiory sztuki francuskiej — sztuki „zgniłego Zachodu" — wobec czego obwieszcza radośnie, że dziś niema sensu jeździć do Paryża, ale do Moskwy! Brzmi to istotnie „paradoksalnie", bo nie przypuszczaliśmy nigdy, że widocznie, conajmniej 90 procent twórczości artystycznej Francji znajduje się akurat w okolicy Kremla.

Nam w Polsce nie może być tak wesoło na sercu, gdy pomyślimy przy tej okazji, że europejczyk, który pragnie zobaczyć zbiory sztuki francuskiej, lub jakiejkolwiek innej sztuki równie dobrej — nie musi niestety wysiadać z ekspresu Paryż-Moskwa, na dość długiej przestrzeni między Zbąszyniem a Stołpcami.

Czytelnik K. M.

LIST II

Do naszej Redakcji wpłynął odpis listu, jaki nasi Czytelnicy przesłali do Redakcji „Wiadomości Literackich" w Warszawie:

Kraków, dnia 16 marca 1933.

Do Redakcji „Wiadomości Literackich" w Warszawie.

W związku z artykułem p. Józefa Czajkowskiego p. t. „Powrotna fala", jaki ukazał się w Nr. 11 „Wiadomości Literackich" z dnia 5 marca 1933 w „Kolumnie Plastyki", podpisani członkowie Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, obecni na tygodniowem zebraniu koleżeńskiem w dniu 16 marca br. przesyłają na ręce Szanownej Redakcji słowa swego oburzenia z powodu zasadniczej tendencji artykułu p. Józefa Czajkowskiego — piętnując równocześnie niezgodną z prawdą charakterystykę działalności prof. Józefa Pankiewicza i powierzonej jego kierownictwu placówki artystycznej w Paryżu.

Podpisani uważają działalność prof. Pankiewicza za szczególnie pożyteczną i doniosłą, a placówkę paryską za wielką i ważną zdobycz w walce o podniesienie sztuki polskiej do poziomu sztuki i kultury artystycznej Zachodu.

List powyższy podpisali: A. Szyszko-Bohusz, Sława Orkanowa, Hanna Krzetuska, Natalja Gerżabkowa, Tadeusz Cybulski, Dr. Emil Schinagel, Adam Gerżabek, Jerzy Zygmunt Piwko, K. Rutkowski, Wanda Markiewiczówna, Kazimierz Chmurski, Kazimierz Mitera, J. Nowak, Henryk Gotlib, B. Petryński, Stanisław Majchrzak, St. Pochwalski, E. Geppert, H. Weber, Z. Milli, M. Midowiczowa, Zygmunt Gawlik, Emil Krcha, Zbigniew Pronaszko, Jerzy Struszkiewicz, Józef Jarema.

LIST III

Od redakcji „Oświaty i Wychowania", czasopisma, wydawanego przez Min. W. R. i O. P. otrzymaliśmy następujący komunikat z prośbą o umieszczenie:

Ukazał się Nr. 2—3 „Oświaty i Wychowania". Czasopismo to od stycznia 1933 r. za główne swe zadanie uważa informowanie o pracach nad reformą szkolną, podjętą przez władze oświatowe. Gdy numer styczniowy poświęcony był przeważnie sprawom zasad i myśli przewodnich nowego ustroju szkolnego, numer niniejszy (podwójny) wchodzi już w poszczególne dziedziny szkolnictwa, oświetla przeprowadzaną obecnie przebudowę szkolnictwa powszechnego, przynosi nowy materjał w sprawie realizacji powszechności nauczania, szczególnie zaś wiele miejsca poświęca szkolnictwu zawodowemu. Trzy artykuły oświetlają zmiany ustroju szkół zawodowych. Szkolnictwo zawodowe uwzględnione zostało również w obszernym przeglądzie czasopism pedagogicznych polskich i zagranicznych.

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW": KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW", PLAC ŚW. DUCHA L. 5, TEL. 117-08, — K. CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA MIESIĘCZNIKA „GŁOS PLASTYKÓW" WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.